



UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA, HISTORIA Y FILOSOFÍA
PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO EN HISTORIA DE AMÉRICA LATINA

RELATOS CANTADOS DE LA VIDA Y DE LA MUERTE. APROPIACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL ROMANCE EN LA CULTURA DE LA CUENCA DEL RÍO ATRATO, COLOMBIA

Doctorando: Alejandro Tobón Restrepo

Directora: Ana María Ochoa Gautier

Sevilla, España
2012

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1 El Romancero, un largo camino para hacerse negro	33
1. El Romancero	33
1.1 Características del romance	39
1.2 La música de los romances	46
1.3 Aproximación a la historia de los romances en América	52
1.4 El Romancero en Colombia	58
1.5 Y en el Atrato, el romance se hizo negro	65
1.5.1 Esclavitud y poblamiento negro en el Atrato	69
1.5.2 Misioneros en la cuenca del Atrato ¿evangelización en verso romanceado?	71
1.5.3 Siglo XIX: abandono político, economía de miseria y construcción cultural propia	74
1.5.4 El infortunio económico y político del siglo XX, un eslabón más para recrear el romancero	76
Capítulo 2 Un antiguo– nuevo romancero o el romance negro del Atrato	79
2. Cantos rituales: apropiación y reelaboración en el Pacífico colombiano	79
2.1 Espacios rituales del romancero en la cuenca del Atrato	79
2.1.1 De alumbramientos y de santos	79
2.1.2 De muertos y de ancestros	81
2.1.3 De los rituales	86
2.2 Romances – Alabaos	89
2.2.1 Romances religiosos	92
2.2.2 Romances sobre la muerte	98
2.3 Romances de gualí	101
2.3.1 Romances novelescos	103
2.3.2 Romances religiosos/Nacimiento e infancia de Jesucristo	105
2.3.3 Romances/Arrullos	107
2.3.4 Romances/Rondas infantiles	108
2.4 El estribillo, un canto colectivo	109
2.4.1 Algunas características de los estribillos	115
2.4.2 Líneas melódicas de los estribillos	127
Capítulo 3 De las resignificaciones del romancero. ¡Canten mujeres, no se cansen de cantar!	130
3. Construcción y de–construcción actual del romance, entre la vida y la muerte	130

3.1	El nuevo romancero en la cuenca del Atrato	131
3.1.1	Romance religioso	134
3.1.2	Romance político	137
3.1.3	Romance social	141
3.1.4	Romance descriptivo	145
3.2	Usos y funciones de los nuevos romances. ¿desritualización o cambio de escenario?	146
3.2.1	Entre antiguos y nuevos usos	148
3.3	El romancero en la situación socio – política actual	153
3.3.1	Desplazamiento forzado de la población negra	161
3.3.2	La organización comunitaria	163
3.3.3	El reclamo de tierras	168
3.3.4	Nuevos contextos religiosos	171
3.4	El romance como espejo de la vida cotidiana actual	173
3.5	Del romance tradicional y popular al romance de autor	176
3.6	De vigencias y de olvidos: Ya no lo llaman romance, pero piensan el verso romanceado	181
Capítulo 4	Una propuesta de clasificación para los romances de la cuenca del río Atrato	184
4.	Para qué clasificar	184
4.1	Una propuesta de clasificación	190
4.2	Función social	193
4.2.1	Funebria	196
4.2.2	Oficios religiosos	199
4.2.3	Organización comunitaria	201
4.2.4	Denuncia social	203
4.2.5	Construcción de identidad	205
4.2.6	Rondas y juegos infantiles	209
4.2.7	Fiestas, entretenimiento	211
4.3	Estructura poética	215
4.3.1	Romance	218
4.3.2	Canción narrativa/Romance	221
4.3.3	Canción seriada/Romance	225
4.3.4	Coplas/Romance	228
4.3.5	Versos asimétricos/Romance	232
4.3.6	Cuento/Romance	235
4.4	Estructura melódico – rítmica	236
Capítulo 5	¿Qué dice la tambora? ¡Ay! señor, lo que oye...	248
5.	Análisis comparado del texto y de la música del romance <i>Las señas del esposo</i>	248
5.1	Análisis de la muestra	249
5.2	Análisis comparado	256
5.2.1	Estructura poética y apropiación del relato	266
5.2.1.1	Número de versos	268
5.2.1.2	Rima	268

5.2.1.3	Serie paralela	268
5.2.1.4	Estribillo	269
5.2.1.5	Relato	270
5.2.2	Análisis musicológico	272
5.2.2.1	Métrica	274
5.2.2.2	Unidad metronómica	275
5.2.2.3	Esquemas rítmicos	275
5.2.2.4	Tipo de inicio	277
5.2.2.5	Escala– modo	279
5.2.2.6	Diseños melódicos	280
5.2.2.7	Armonía – cadencias	281
5.2.2.8	Estructura de la melodía	282
5.2.2.9	Relación entre las acentuaciones de la melodía y el verso	284
5.2.2.10	Estrofas encadenadas	285
5.2.2.11	Exclamaciones y muletillas	286
5.2.3	Función social	286
Conclusiones		289
Glosario		297
Fuentes y bibliografía		333
Índice de tablas		396
Índice de gráficos y mapas		397
Índice de partituras		398

Anexos (ver DVD y disco compacto adicionales)

Anexo 1. Romancero atrateño

Contenido

Tabla con descripción específica de cada romance

Romancero

Anexo 2. Formas del canto colectivo en los romances atrateños

Anexo 3. Ejemplos sonoros de los romances del Atrato

Contenido

Ejemplos sonoros

Anexo 4. Análisis del romance *Las señas del esposo*

Tabla con la muestra de las versiones del romance

Traducción del romance *Las señas del esposo*, Versión de Guarapari, Santo

Espirito, Brasil

Anexo 5. Disco – libro *Arropame, que tengo frío*

INTRODUCCIÓN

[...] Los argumentos de mis canciones están en mí, pero también están alrededor de mí. Son lo que yo siento, pero también son lo que me cuentan los demás. Son lo que yo soy, pero también lo que me gustaría ser. Son mi realidad, pero también mi fantasía.

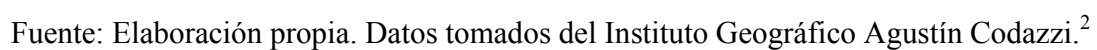
Las canciones viven en la memoria personal y colectiva de las gentes. Las canciones viajan y nos transportan a tiempos y lugares donde tal vez fuimos felices. Todo momento tiene una banda sonora, y todos tenemos nuestra canción, esa canción que se hilvana en la entretela del alma y que uno acaba amando como se ama a sí mismo [...].¹

El Atrato, un río que despide a sus muertos, cantando...

Era el mes de febrero de 2003 cuando nos llamaron a tomar parte, como miembros de la Universidad de Antioquia, en el trabajo que se venía realizando con los pobladores negros y mulatos del Atrato Medio —departamentos colombianos de Antioquia y Chocó, zona ubicada en la región del Pacífico— respecto a una propuesta de recuperación psicosocial y seguridad alimentaria que desarrollaba la O.N.G. *Antioquia Presente*. Nos llamaban para que, desde nuestra experiencia de investigación y de pedagogía musical grupal, construyéramos con la gente del lugar una memoria de sus cantos, cuentos y relatos —antiguos y nuevos— que posibilitara reanudar vínculos sociales (la misma comunidad lo había pedido meses atrás); y que permitiera, a mediano y largo plazo y desde procesos

¹ Serrat, Joan Manuel, *Palabras de agradecimiento pronunciadas por el artista en la Universidad Complutense de Madrid al recibir Doctorado Honoris Causa de este centro académico*, marzo 15 de 2006. En: <http://www.ucm.es/info/ucmp/pags.php?tp=Serrat,%20doctor%20honoris%20causa&a=directorio&d=0008905.php> Consultado: 28 de febrero de 2009.

Mapa 1. Cuenca del río Atrato, ubicación respecto a Colombia y a América Latina.



6

Unos meses antes, la guerra sin sentido que vive el país acababa con la vida de gran parte de la población de Bellavista, perímetro urbano del municipio chocoano de Bojayá, ubicado en esta zona. La guerra entre guerrillas y paramilitares³ había hecho explotar cilindros – bomba en el interior de la iglesia, lugar que los habitantes de este poblado escogieran para protegerse; y los que sobrevivieron no tuvieron otra alternativa que desalojar su territorio. Múltiple desgarró, múltiple desarraigo: muerte, familia, cultura, tierra...

Años atrás, un pequeño grupo de músicos habíamos ideado un espacio desde el cual se pudiera estudiar científicamente las músicas tradicionales y populares de Colombia, es decir, queríamos *contribuir a la identificación, registro, valoración crítica, reappropriación creativa, desarrollo y difusión de las expresiones que definen las culturas musicales de nuestro país*.⁴ Lo hacíamos por dignidad, por pleno convencimiento de nuestra función social como músicos – investigadores. El ofrecimiento de trabajar con los atrateños se nos presentaba como una oportunidad de construir conocimiento de ida y vuelta, y así lo hicimos.

En el mes de Junio de 2003 viajamos a los municipios de Vigía del Fuerte (Antioquia) y Bojayá (Chocó), dos pequeños poblados ribereños en medio de la majestuosidad de la selva y del río. La pobreza, el abandono y la destrucción reinaban en cada rincón; el miedo y la tristeza de la gente se hacían evidentes en sus rostros, y la desesperanza impedía ver el horizonte.

Mientras caminábamos por las “calles” de madera a más de metro y medio de altura de la superficie, calles inventadas y construidas por la misma gente para protegerse de las inundaciones cíclicas que les dejan el río y la lluvia cada año, nos comentaban algunas pobladoras del lugar:

³Grupos al margen de la ley de extrema izquierda y extrema derecha.

⁴Hago referencia al grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia.

Ya murieron... tenían que morir con esa explosión en la iglesia, pero... ¿Cómo van a descansar en paz si no tuvimos oportunidad de cantarles alabaos, ni de hacerles la novena? ¿Dónde quedaron sus cuerpos?... ¿en bolsas negras?

Ay mijo, si yo me pongo a pensar qué voy a desayunar mañana, me enloquezco...

A pesar de la militarización del lugar, el trabajo se desarrolló sin contratiempos; dimos prioridad a las personas mayores, tanto del sector urbano como del rural. En la primera reunión el temor y la tristeza no dejaban aflorar sus recuerdos, sólo el contacto comunitario, el sentirse unos muy cerca de los otros y de nosotros, permitió que sus voces dieran vida a cientos de historias hechas poesía, hechas música. Mientras ellos cantaban, contaban chistes, recordaban coplas, los niños, sin atreverse a participar, permanecían alrededor de la *Casa del Adulto Mayor*, espacio que nos había acogido, palpando lo que allí pasaba.

Y fueron surgiendo multitud de textos y canciones: coplas de amor y desamor, décimas, romances, salves, responsorios y alabaos, géneros musicales diversos —pasillos, jotas, porros, pasodobles, vallenatos, boleros, rap—reggaetón, juegos infantiles, himnos y nuevos cantos religiosos—. Lo nuevo y lo antiguo se presentaba sin quiebres, sin desprecios; los cantos ancestrales a la tierra o a los santos se encontraban en el mismo espacio que el moderno *rap* que narraba la tragedia reciente; los cantos responsoriales *a capella* se intercalaban con los sonidos del clarinete, el tambor, la caja y los platillos de la *chirimía chocoana*⁵ y con las pistas electrónicas de los *raperos*.

Eran cantos de uno y de todos, sin autor conocido, pero todos los conocían... viejas historias entonadas sobre antiguas melodías; también nuevas historias y, ahora, viejas y nuevas igualmente cantadas y bailadas al ritmo de la contemporaneidad. Relatos de vida y de muerte.

⁵ Agrupación instrumental típica de esta región de Colombia.

Eran cantos de voz que narra, de voz que arrulla, de voz que denuncia, de voz que alaba...

La inquietud

Fue en este escenario donde surgió mi inquietud por los romances en el contexto de la cultura negra y mulata del occidente colombiano.

Los antiguos romances, llegados a América en las voces de los conquistadores y los colonos españoles como parte de su cultura viva, fueron utilizados para la enseñanza del castellano y por las órdenes religiosas dentro del proceso de evangelización de la población indígena y esclava durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Con el paso del tiempo, estos romances se fueron integrando a los rituales de la cultura afrocolombiana del Pacífico, particularmente, en los velorios de adultos y de niños y en los alumbrados de santos.⁶

De igual manera, en estos mismos espacios culturales surgen o se transforman otra serie de géneros literario – musicales muy cercanos a la práctica tradicional del Romancero y que también van a estar conectados a prácticas religiosas (celebraciones de semana santa, por ejemplo), entre ellos los *alabaos*, las *salves*, los *santo dios*, los *responsorios* y las *loas*.

En los versos de estas obras es frecuente encontrar un número significativo de arcaísmos poéticos hispánicos y, según el investigador George List, en esta región se conservan textos que quizás ya no se recuerden en España o que tal vez se pueden hallar en algunas zonas ibéricas.⁷ Sin embargo y paralelo al uso de los antiguos textos, es habitual que las *cantaoras* o los *cantaores* improvisen versos alusivos a la cotidianidad del lugar: los vecinos, las relaciones de pareja, al niño muerto (angelito) o a la situación social, mientras se mantiene constante el estribillo que es repetido por la comunidad.

Pero esta certeza resulta demasiado ambigua. ¿Cuál o cuáles eran las estructuras

⁶ Alumbramiento de santos: rogativas o celebraciones de las fiestas de los santos católicos dentro del contexto de la cultura del Pacífico de Colombia. Esta información se amplía en el capítulo 2.

⁷ List, George, "Colombia. Folk Music", en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, McMillan Publishers. Vol.4, 1989, p. 584

literarias originales de los romances llevados a América? ¿Qué contaban esos romances? ¿Cuáles eran las temáticas más recurrentes? ¿Quiénes y en qué momento histórico llevaron el Romancero a los negros esclavos? ¿Qué transformaciones sufre el romancero en este proceso?

¿Cómo se pueden clasificar los romances en la cultura del Atrato? ¿Cómo se llega a utilizar los romances dentro de los ritos fúnebres del Pacífico colombiano? ¿Cuál es su función dentro del ritual? ¿Quiénes cantan los romances dentro del ritual, existe alguna estructura definida? ¿Por qué los romances religiosos pierden su nombre y pasan a ser llamados alabaos y salves? ¿Son todos los alabaos y las salves romances? ¿Por qué se incluyen estribillos entre los versos? ¿Qué relación existe entre el contenido literario del romance y el contenido del estribillo? ¿Existen romances adaptados como rondas infantiles (romances de ronda o corro), ¿Cuáles son?

¿Las melodías con las que se cantan los romances corresponden a las antiguas canciones ibéricas? ¿Por qué se cantan varios romances con la misma melodía? ¿Qué características musicológicas presentan —formales, rítmicas, armónicas, escalísticas—? ¿Qué interfluencias culturales tienen esos modelos? ¿Son todos los romances cantados *a capella*?

¿Qué vigencia tienen los romances en la cultura del Atrato? ¿Cómo se construyen actualmente los romances? ¿Guardan éstos la estructura literaria y musical de los romances ibéricos de los siglos XVI y XVII? ¿Qué funciones cumplen dentro de la sociedad rural – urbana de hoy? ¿Cómo entender el cambio cultural en un país en guerra? ¿Cómo se reelaboran (si se reelaboran) estas tradiciones entre los desplazados de la cultura atrateña?

Algunos de los primeros interrogantes encontraron respuesta en multitud de textos publicados por investigadores de España y de otros países latinoamericanos desde los primeros años del siglo XX; al estudiarlos, se hace evidente que su interés estuvo centrado específicamente en análisis históricos y literarios, y aunque en la mayoría de ellos se reconoce la doble condición textual y musical de los romances, el hecho sonoro (melódico

– rítmico) queda excluido de todo análisis, y sólo se menciona como una característica más para contribuir a su memorización. En los casos más explícitos, se agrega alguna partitura sin que medie ningún tipo de información sobre lo que ella contiene. Pero, ¿se puede desconocer esa doble condición? ¿No encierra tanto conocimiento cada palabra como cada nota musical? ¿No son los esquemas melódico – rítmicos resultado también de procesos históricos que cuentan la evolución y la apropiación de rasgos característicos de la estética de un pueblo? ¿No es la música misma posibilidad de comunicación?⁸

De igual manera estas investigaciones o no contemplaron la función particular que los romances desempeñaban en las nuevas sociedades o simplemente la asimilaron a la concepción histórica que ellos han cumplido desde la perspectiva ibérica. ¿Se puede afirmar que el uso del romancero es igual en España que en América y por lo tanto cumple la misma función?

La hipótesis

Tantas y tan diversas incógnitas que requieren respuestas inter y trans–disciplinarias desbordan ciertamente la posibilidad de contestarlas en un primer trabajo. Frente a tal realidad, esta investigación, requisito para optar al título de doctor en Historia de América Latina de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, España, centra su interés en tres aspectos esenciales para entender el complejo mundo de los romances en la sub–región atrateña ubicada en el Pacífico colombiano: la función social que cumplen estos relatos cantados dentro del tejido socio–histórico de este pueblo; la apropiación y transformación de los textos y, por ende, de las estructuras poéticas; y el hecho sonoro como herramienta simbólica de construcción colectiva.

Pero al abrir el baúl cultural que contenía la diversa cantidad de textos y canciones que los atrateños asumen o utilizan como romance, se hizo evidente que el modelo ibérico había sido trascendido y que era necesario replantear el concepto mismo de romance para

⁸En la revisión bibliográfica que este proceso investigativo ha alcanzado a estudiar, lo literario – musical como una unidad es abordado por muy pocos trabajos, entre ellos, las publicaciones de los profesores Miguel Manzano, Luis Díaz Viana, Maximiano Trapero y Marcelino Díez.

poder comprender lo que histórica y socialmente allí se gestó y se sigue gestando. No era posible abordar el estudio del romancero atrateño exclusivamente desde la definición tradicional que ofrece la filología o desde los parámetros dados por las estructuras literarias que precisan, según el número de sílabas de los versos o desde la formación de la rima, a qué tipo de construcción poética se refiere. Al analizar la variedad de “romances” del Atrato se comprendió que no siempre lo esencial es el cambio, transformación, tergiversación o reducción de los textos; o la evolución que las formas poéticas van experimentando con el paso del tiempo para hacerse vigentes en una cultura determinada; quizá lo esencial sea la función que este tipo de poesía entra a cumplir dentro de contextos particulares, disímiles, a veces, con los que la tradición histórica los ha utilizado. Cuando el verso se convierte no en el centro de la propuesta sino en un vehículo a partir del cual se hace visible la ritualidad de un pueblo, es necesario replantear cómo comprenderlo, cómo denominarlo y cómo clasificarlo.

Por eso este trabajo va más allá del análisis del romancero español difundido en Colombia —tema que tal vez puede estar agotado en los trabajos ya publicados de Beutler, De Granda, Velásquez y otros— porque centrarse en ello implicaría que sólo se estarían aportando nuevos hallazgos de versiones de romances españoles en esta región de Colombia;⁹ la tesis estudia y explica la apropiación de esta poesía cantada y sus transformaciones en el Atrato, así como la asimilación del término para otro tipo de relatos, también cantados, dentro de espacios rituales muy definidos (alabar al muerto, gualí, rogativa, semana santa, reclamo de tierra, violencia y desplazamiento...)

Desde esas múltiples apropiaciones se plantea como hipótesis que los romances atrateños están contenidos en formas poéticas y musicales que van más allá del concepto tradicional que define al romance; más allá de las formas poéticas que lo delimitan y que no necesariamente coinciden con el modelo ibérico. Este relato del occidente colombiano encierra en sí mismo un nuevo modelo que dibuja desde la música, el texto y la puesta en escena un compendio simbólico de la cultura rural – urbana del Atrato.

⁹Sin ser este el objetivo del trabajo, es un hecho que se aportan nuevas versiones.

Y resulta significativo dilucidar lo rural, entender que en esta región su población hoy es predominantemente campesina en contraposición a lo que sucede en el resto del país y en el mundo. Las características geográficas determinan, sin duda, la conformación de los núcleos habitacionales en las riberas del río; así, desde tiempos precolombinos los asentamientos humanos se ubican dispersos a lo largo del curso de las corrientes de agua. Este hecho implica que los pequeños poblados situados en las márgenes de un mismo río, por distantes que estén el uno del otro, logran tejer redes de comunicación a través de la navegación y construyen lazos de identidad particular. Como dice West, “La gente que vive en un cierto río se considera una comunidad aparte de los habitantes de otros ríos, de quienes los separan despoblados difíciles de atravesar. Negros y mestizos hablan de nuestro río”.¹⁰ Su primer y más importante gentilicio es ser del río, por eso son atrateños, sanjuaneños, baudoseños más que chocoanos o antioqueños. La cuenca del río Atrato mantiene aún hoy su esquema poblacional muy similar al planteado desde la época de la Colonia sin más vías de comunicación que el propio río o la calle principal de su caserío que se convierte en pista de aterrizaje para aeronaves de dos y cuatro pasajeros cuando así se necesita.

Quibdó, aunque es una ciudad que ha crecido vertiginosamente a partir de la segunda mitad del siglo veinte, continúa presentando importantes grados de ruralidad, no obstante que en las primeras décadas de ese mismo siglo fuera centro literario y cultural de primer orden y que su población intelectual, buscando construir una “chocoanidad”, quiso cimentar un pensamiento literario moderno y cosmopolita propio, en muchos casos, basado en la tradición histórica y cultural de su territorio. Sin embargo, este fenómeno no logra alcanzar una dimensión regional, se queda en Quibdó e incluso emigra con sus intelectuales a las ciudades andinas donde ellos viajan para estudiar. Los pueblos de la ribera del Atrato siguen siendo rurales, siguen construyendo su propia dinámica cultural con el ritmo propio de sus habitantes y con la influencia de los medios masivos de comunicación que llegan a pesar de la falta de electricidad casi permanente. Los contactos se irradian y penetran las ruralidades, pero éstas continúan fluctuando.

¹⁰ West, Robert C. *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Leal, Claudia (Traducción). Instituto Colombiano de Antropología e historia. Imprenta Nacional de Colombia, 2000. p. 141

Sin embargo esa ruralidad o los distintos niveles de ruralidad se han constituido en un obstáculo para el estudio de las manifestaciones culturales que allí se gestan, porque el centro de interés está puesto ahora en lo popular urbano y en cómo se permean culturas periféricas por los fenómenos globales. El interés por lo urbano deja al margen lo que no le interesa mostrar y pone al centro lo que a su criterio debe salir y destacarse. Este prejuicio margina hechos culturales que suceden paralelamente a esa cultura dominante. ¿Son todas las culturas actuales urbanas? ¿Qué pasa con las antiguas – nuevas ruralidades? Quizás la academia ha ido asumiendo como “extranjeras” o poco interesantes a las culturas rurales que continúan construyendo sus propios códigos. Quizás lo rural está destinado a desaparecer porque se desconoce lo que allí se gesta, porque no corresponde a los modelos que pretendidamente deben prevalecer. Dice la etnomusicóloga Ana María Ochoa que la subvaloración que se ha hecho en América Latina desde la academia al estudio de las músicas populares, ha estado atravesada por las “maneras como el eurocentrismo ha afectado no sólo la valoración de ciertas músicas populares sobre otras construyendo jerarquías sonoras de lo popular donde lo más válido era la sonoridad que más se acercara a los valores de hispanidad y de civilidad corporal de las élites”.¹¹

El romance del Atrato es creación rural – urbana, construcción privilegiada para la innovación y la resistencia, espacio de reproducción social, capital cultural que sirve al grupo en la apropiación de nuevas experiencias.¹² El romance sigue siendo fundamentalmente oralidad que narra la historia, oralidad no sólo de palabras y melodías, oralidad que se manifiesta en el rito, en la corporalidad que ese rito encierra, corporalidad de cuerpo humano que se mueve, que baila, que lleva el ritmo con las palmas, que se ríe. Por ejemplo, no es lo mismo la actitud corporal de una mujer andina colombiana en el entierro de un ser querido que la de una mujer negra del Atrato en un gualí. La primera va de luto, compungida, recogido su cuerpo como una concha de caracol, llora, su rostro experimenta el dolor de vivir en el “valle de lágrimas”...la ortodoxia del rito católico prevalece sobre otras manifestaciones intrínsecas de esa cultura; la segunda canta, sus

¹¹Ochoa, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. En: *Cuadernos de nación: músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

¹²Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Taurus, Madrid, 1991

manos palmorean el ritmo del romance, comparte lo que tiene para ese rito. En esa oralidad del cuerpo se lee el paso de la historia y se comprende la historia particular de ese pueblo.

Las fuentes

Pero si los romances son tradición rural – urbana ¿Desde dónde se puede contar mejor la historia del Atrato, desde los romances ancestrales, desde la reinterpretación que hace de la tradición musical la *Chirimía La contundencia*¹³ o desde los ritmos híbridos y textos nuevos del grupo *The Black Power*?¹⁴ Descubrir que la tradición del romance es tan válida en los antiguos cantos como en el moderno rap, implicó asumir que no era suficiente para este trabajo recoger la información emanada de las voces de las mujeres *alabaoras* que cantan en las ceremonias religiosas o fúnebres sino que era necesario observar las dinámicas literarias de las élites locales, el canto juvenil y los nuevos relatos de protesta porque desde allí se seguía tejiendo la historia de esta manifestación cultural y, por ende, la historia de este pueblo.

Los eslabones de la cultura a través de la música tradicional siguen vigentes en múltiples contextos. Pero esos eslabones no se pueden pensar como lo hacían los folclorólogos de hace varias décadas cuando planteaban la necesidad de “salvar” lo máximo posible una determinada manifestación en la perspectiva de que quizás se trataba de un “último eslabón de esa cadena de la tradición a la que se consideraba debilitada o rota”.¹⁵

Sin olvidar el sentido y la importancia que siguen teniendo esas manifestaciones en espacios locales, en pequeños poblados a lo largo y ancho de la geografía de cualquier cultura en las voces y la memoria de sus habitantes, adultos y jóvenes, esos eslabones también están ahora en manos de las gentes que conviven en las ciudades; convivencia que ha implicado e implica múltiples encuentros y rupturas entre quienes han visto crecer las ciudades y quienes se han visto obligados a ocuparlas.

¹³Agrupación musical de la ciudad de Quibdó que recrea obras tradicionales propias a este formato instrumental.

¹⁴Agrupación musical de reggaetón del municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia, ubicado en el medio Atrato.

¹⁵Díaz G. Viana, Luis. “Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la ‘invención’ de la cultura popular”. Colección de Antropología y Literatura. No. 7. Guipúzcoa, país Vasco. 1999, p. 7

Serán pues tan válidas las versiones que se recogen en la voz del anciano ubicado en su territorio ancestral, como las que entona en su propia tierra o en nuevos territorios y con nuevos acentos el joven que, en muchos casos, dice desconocer los orígenes de lo que canta o cuenta. La dicotomía “tradición” – “cambio cultural” quedó debilitada en el momento en que la ciudad se internó en el campo y la población rural se hizo parte integral de la construcción de la ciudad. Así, el hecho cultural se conserva, se inventa y se reinventa permanentemente y, como expresa Viana, la tradición “debe interesarnos por ser un campo en el que se interinfluencian lo culto¹⁶ y lo popular, lo urbano y lo rural, lo oral y lo escrito”.¹⁷

Pero centremos la atención en la música. Quizá para muchos investigadores sociales la música es una expresión más entre muchas otras que produce cualquier cultura y que, por lo demás, su análisis resulta excesivamente complejo. Cuántas investigaciones se han realizado en las que a pesar de estar la música en el centro del objeto de estudio ha sido ignorada o analizada parcialmente porque no se ha considerado su valor o porque se requieren especialistas para hacerlo.

Este preámbulo nos ubica en la realidad de las fuentes que posibilitaron esta investigación.

En primer lugar se quiere hacer énfasis en que la principal fuente para el desarrollo de este estudio está sustentada en la tradición oral, a la que el historiador Jan de Vos describe como “la otra manera de recordar el pasado, como la forma en que se conserva e interpreta el pasado”;¹⁸ se añade, desde procesos investigativos, que la tradición oral es la otra manera de acceder al pasado cuando no se cuenta con archivos documentales que así lo testifiquen.

Toda tradición oral está más o menos estrechamente vinculada a una sociedad y a una cultura, de la que es producto. Toda tradición, pues, está influida por esta

¹⁶ No se comparte el uso del término “culto” en esta cita como opuesto a lo popular; lo uno y lo otro son productos de cultura (de cultivo social), razón por la que se prefiere hablar de lo erudito y lo popular, o de cultura ilustrada vs. Cultura popular.

¹⁷ Ibid

¹⁸ De Vos, Jan, entrevistado por Alejandro Tobón en Sevilla en febrero de 2008.

*cultura y esta sociedad, que condicionan su propia existencia. Toda tradición está, lógicamente, limitada por las fronteras de la sociedad en la que prospera: limitada geográficamente por las fronteras de esta sociedad y limitada en profundidad por la complejidad estructural de la sociedad. Así, pues, la tradición nos da siempre un conjunto de conocimientos históricos dirigido y limitado.*¹⁹

Segundo, es necesario hacer énfasis que el centro de atención de este trabajo, los romances, no han sido documentados a lo largo del desarrollo de la investigación social en Colombia con el suficiente rigor, ni han sido archivados —cuando los archivan— con técnicas apropiadas que favorezcan posteriores y muy diversos estudios. Si la primera fuente que se tiene para apropiarse el camino histórico del romancero en el Atrato es la tradición oral, y se sabe de la existencia de trabajos pioneros como los de Abadía Morales, Velásquez, De Granda, entre otros, se espera contar no sólo con las publicaciones respectivas sino con la posibilidad de poder rastrear en los archivos históricos de Colombia la documentación de campo que soporta dichos trabajos; no obstante, al visitar estos centros se hace evidente que si tienen la documentación no está catalogada (por ejemplo, el archivo de la Radio Nacional de Colombia) o la catalogación es insuficiente por falta de procesos de investigación que identifiquen y permitan una clasificación depurada de lo allí contenido (Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia). Peor situación se vive con los archivos particulares de investigadores o instituciones privadas, donde la información está en muchos casos sin una rotulación mínima que pueda dar pistas de su contenido. Basta citar los casos de los registros correspondientes al Concurso de Cantares Populares convocado por la Academia Colombiana de la Lengua en 1940,²⁰ cuya documentación está perdida, salvo el libro ganador que fue publicado en ese mismo año; o los archivos correspondientes al trabajo de la investigadora alemana Gisela Beutler que darían cuenta del hecho sonoro del romancero colombiano de origen español, que al parecer fueron donados al Instituto Caro y Cuervo pero que tampoco aparecen o no están al servicio de los investigadores.

¹⁹ De Vos, Jan. *Introducción a la tradición oral* [s.p.i], p. 23

²⁰ Academia Colombiana de la Lengua. *Actas de 1940 sobre el concurso de cancioneros regionales*. [s.p.i.]

No obstante estos inconvenientes que implicaron mayor esfuerzo y tiempo de trabajo para su identificación, desde estos archivos fue posible rastrear la permanencia del romance en la historia del Atrato, y se pudo hacer un análisis comparativo de la evolución de esta poesía cantada a partir del trabajo de campo desarrollado por el investigador de este proyecto entre los años 2003 y 2010.

Y tercero, como ya se dijo y se reiterará a lo largo de la tesis, es evidente que los libros y artículos publicados hasta hoy hacen gran énfasis en lo literario, presentando escaso desarrollo respecto a los contextos musical, ritual y representativo (teatral) en los que están envueltos estos cantos.

La metodología

Para el desarrollo de este proceso investigativo, se han utilizado simultáneamente herramientas y técnicas propias de la musicología, la etnomusicología, la investigación social, histórica y antropológica, la archivística y sistemas contemporáneos de manejo de información documental: trabajo de campo, entrevistas a los portadores, consulta de archivos, búsquedas especializadas (bibliográficas y grabaciones de campo), constitución de colecciones, elaboración de fichas, crítica de fuentes, transcripción y análisis estructural de obras musicales y textos, análisis comparativo, catalogación de obras, entre otras. La aplicación de estas herramientas sirve a un triple propósito en el marco de este proceso; primero, garantiza la obtención de muestras representativas del hecho sonoro y literario a partir de las cuales sea posible plantear un análisis sólido;²¹ segundo, permite reconocer los espacios históricos y geográficos en que la manifestación es vigente; y tercero, constituye una posibilidad cierta de construir archivos especializados sobre las expresiones simbólicas y estéticas de culturas latinoamericanas, trabajo que en algunos países de este continente es discontinuo e insuficiente, entre ellos Colombia.

Sin desconocer la importancia del tiempo, y ante la dificultad de puntualizar

²¹La muestra representativa lograda entre el trabajo de campo y la documentación recopilada en los archivos visitados arroja un total de 498 versiones de 373 romances diferentes.

periodos que permitan ubicar correctamente la llegada y la utilización de los romances en esta región de Colombia, preferentemente se aborda en este trabajo el espacio geográfico y cultural pues, como lo demuestra Elsa Ramos,²² la referencia al lugar define en gran medida la identidad de los individuos y de los grupos sociales. “En el espacio se crean instituciones, se adecuan y adaptan los lugares, se instalan relaciones de poder, se crean situaciones y se imponen usos y costumbres, elementos que contribuyen sin duda a la construcción de identidades”.²³

Algunos parámetros

Pero abordar el estudio de expresiones culturales rurales de una nación como la colombiana que se debate permanentemente entre la vida y la muerte, hace necesario reflexionar sobre algunos conceptos para, a partir de ellos, buscar una conexión con la realidad sociocultural del país. Es necesario comprender el sentido de lo que significa memoria cultural, música tradicional, cambio cultural, diversidad cultural y devolución de resultados de investigación. Sin esa comprensión, el estudio sería infructuoso en tanto no alimentaría el desarrollo de esas mismas expresiones y, por ende, no contribuiría con el afianzamiento de los entornos culturales específicos de donde ellas surgieron. Un estudio histórico – cultural que no sirva a quienes han sido los sujetos de investigación y sólo esté al servicio de la academia, contribuirá a engrosar los anaqueles de las bibliotecas pero no acompañará la vida que surge y se recrea permanentemente.

Memoria cultural: El hombre construye a lo largo de su historia manifestaciones a las que otorga una significación particular; con ellas expresa en forma tangible o intangible, material o inmaterial su propia manera de entender el mundo, su espacio geográfico, sus relaciones con los otros. Y esas manifestaciones, reconocidas, apropiadas y reinterpretadas por las generaciones siguientes, se constituyen en elementos de identidad, en saber colectivo, prácticas familiares y entramados sociales con una fuerte carga simbólica. No obstante, el acelerado proceso de cambio del último siglo impuesto por dinámicas

²²Ramos, Elsa. *L'invention des origines. Sociologie de l'ancrage identitaire*. Armand Colin, Paris, 2006, p. 69

²³Marín Tamayo, John Jairo. *El discurso normativo “sobre” y “para” las doctrinas de indios: la construcción de la identidad católica en el indígena colonial del Nuevo Reino de Granada (1556-1606)*. En: Antíteses, Vol. 3 No. 5. Enero – Junio 2010, p. 71-94. En: www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses. Consultado el 26 de abril de 2011.

económicas internacionales, además de la realidad política y social de Colombia, ha hecho que muchas de estas expresiones se desdibujen en la memoria de los pueblos. Se hace imperativo, entonces, estudiar estas manifestaciones y contribuir a que se retomen los hilos que las comunidades han tejido.

Es necesario que desde los sistemas educativo, político, económico, religioso... se afiancen valores fundantes de identidad, es decir, se construya conciencia histórica y desde ella, se permita a cada ser y a cada sociedad reencontrarse, recrearse, reconstruirse permanentemente. El patrimonio cultural no es sólo pasado, también es presente y es futuro; y no se trata exclusivamente de conservarlo, rescatarlo o recuperarlo, es preciso estimularlo, descubrir las capacidades de innovación que entraña su permanente transformación.²⁴ Pero no se puede olvidar que conocer el pasado es necesario porque en él están sembrados los procesos que construyen una identidad. Y como afirma Jan de Vos, la identidad es necesaria para tener dignidad.²⁵

Una es la memoria del pasado y otra es la memoria de la que estamos hechos: esa parte de la memoria que está vinculada a lo que somos hoy, por tanto, a toda la ambigüedad, a toda la contradicción y a toda la búsqueda de futuro...²⁶ [...]

De allí que la vigencia de la tradición, de alguna manera, está en correspondencia con la capacidad para resignificar sus contenidos y vincularlos a las prácticas de hoy, de asociarlos a procesos más amplios que tienen que ver con la recuperación de la memoria y la comprensión de los procesos sociales [...]²⁷

²⁴ Tobón, Alejandro, “Luis Uribe Bueno: tradición e innovación en la música andina colombiana del siglo XX”, en: *Memorias IV Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos*, Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, Lima, 2003, pág. 130

²⁵ De Vos, Jan, entrevistado por Alejandro Tobón en Sevilla en febrero de 2008.

²⁶ Martín Barbero, Jesús, *Pre-textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Colección de Ensayo Iberoamericano, Centro Editorial Universidad del Valle, Cali, 1995, pág. 48

²⁷ Castillo D’Imperio, Ocarina, “Tradición en la modernidad: un debate vigente”, en: *Memorias I Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos*, Dupligráficas, Bogotá, 2000, pág. 30

En particular, la música, resulta fundamental para la construcción de espacios vitales de toda sociedad; a través de ella se pueden leer procesos de continuidad y cambio por los que toda cultura se constituye, se mantiene, se afirma y se desarrolla.

Nos recuerda Pierre Nora en la presentación del proyecto sobre el inventario de los lugares que habían cristalizado selectivamente la memoria nacional francesa que la memoria es un hecho siempre actual vivida como vínculo del presente en la eternidad, “que al ser portada por grupos vivos experimenta una evolución permanente con el transcurrir de la vida [...] La memoria aparece abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, a la amnesia, y se muestra (in)vulnerable a todo tipo de instrumentalización y manipulación, amén que, por extensión, es susceptible de largas latencias y súbitos despertares”.²⁸

En esta perspectiva, consignar la memoria de las expresiones culturales, contribuye decididamente a la valoración y afianzamiento de identidades locales y regionales, y a la salvaguarda de información correspondiente a procesos de producción artística, hechos éstos a partir de los cuales pueden generarse múltiples posibilidades en los campos del conocimiento, la educación, la creación artística y el avance social.²⁹

Música tradicional y cambio cultural: La música está íntimamente relacionada con la historia de la humanidad porque la música es esencia misma del hombre.

Cuando suena un alabao o un romance, gran parte de la población atrateña sabe qué está pasando, porque el sonido particular de esas melodías y el contenido de sus textos, aunque no sean conocidos específicamente por cada miembro de la comunidad, constituye un *performance* que identifica un momento ritual que la comunidad ha constituido a lo largo de su historia. Cuando se vive el ritual y se conoce de cerca el romance se comprende la indisolubilidad entre música y ritual. Como expresa Blacking “la principal función de la música consiste en implicar a la gente en experiencias compartidas dentro del marco de su

²⁸ Nora, Pierre (ed.), *Les Lieux de mémoire*, Quatro, Gallimard, Paris, 1997

²⁹ Tobón, Alejandro, “Luis Uribe Bueno...” p.131

experiencia cultural”;³⁰ porque la música abraza, construye y recrea esas experiencias a través de la relación íntima que establece entre los parámetros que la sociedad construye y los modelos sonoros que ella misma va seleccionando.

*Cada pueblo extrae de su experiencia particular determinados materiales sonoros y los va ordenando hasta construir modelos propios, patrones originales de organización de los sonidos y a la vez conductas particulares relacionadas con la música. Así se van ideando maneras expresivas, formas, especies, estilos, instrumentos musicales. En fin, todo un corpus sonoro y simbólico pleno de sentido, hasta construir sistemas musicales bien diferenciados unos de otros, que están absolutamente relacionados con lo que las comunidades piensan, sienten, hacen.*³¹

Por eso se puede afirmar que la música no es sólo la organización sistemática de los sonidos, la música es también el hecho sonoro que se hace simbólico en una cultura desde el cualse trenzan relaciones entre personas en un espacio determinado de actuación. Ana María Ochoa afirma, además, que el lugar sonoro en último término es nuestro propio cuerpo al que se accede desde los diversos elementos constitutivos de la música; “involucrar a la vez varias esferas cognitivas desde una multiplicidad simultánea de elementos sonoros, hace de la música un terreno abonado para su vivencia como un espacio de magia [...] Y así, una misma canción puede ser vivida como una experiencia de profunda intimidad o como una experiencia de congregación masiva, permitiendo vivencias múltiples alrededor de un mismo objeto sonoro”.³²

Pero los procesos de apropiación no son homogéneos; Martín Barbero, por ejemplo, se refiere a la tradición como un “capital cultural que se reconvierte, produce rendimientos y es objeto de apropiación desigual desde los diversos grupos sociales y se reúne bajo la

³⁰Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial. Madrid, 2006, p. 84

³¹Londoño F., María Eugenia, *Y la memoria se hizo música*, Universidad de Antioquia, UNESCO e ICFES, Medellín, 2002. No. 2, pág. 9

³²Ochoa, Ana María, “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. En: *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999, p. 180

idea de patrimonio intangible; patrimonio que se edifica y transforma con cada época, con cada hecho histórico, social, económico, estético...”³³

La construcción del patrimonio, vínculo directo del hombre con su identidad, es cambiante como cada uno de los aspectos de la vida o de la cultura. Particularmente en América Latina, se suceden y se encuentran al mismo tiempo, viejas prácticas con procesos de cambio iniciados ya hace varias décadas, y propuestas contemporáneas que se lanzan a vanguardias de la creación artística. La dicotomía campo – ciudad (las ciudades casi campesinas, los campesinos que se comunican por Internet, por ejemplo), implica una nueva realidad donde la tradición penetra las prácticas globales y lo global se hace local. Esa compleja red en la que se entrelazan viejas y nuevas prácticas permite observar la paleta de colores, de timbres y de sonidos en los que se mueve la cultura, cultura de la globalización, cultura de la localidad. Se habla entonces de una simultaneidad cultural que no se puede ignorar.³⁴

Es en este escenario desde donde se plantea cómo géneros musicales de gran arraigo popular siguen vigentes desde prácticas antiguas y conviven con nuevas formas de expresión; cómo interactúan modelos tradicionales con obras interculturales o de vanguardia; cómo las prácticas empíricas dan origen y alimentan a nuevas propuestas académicas y cómo las músicas de masas generan nuevas ofertas en ámbitos locales. Se afirma con García Canclini que existe la perentoria necesidad de “reconstruir una nueva forma de interacción donde ni la modernización implique abolir las tradiciones ni el destino de los grupos tradicionales sea quedar fuera de la modernidad”.³⁵

En Colombia, como en casi todos los países de América Latina, la música popular

³³Marín Barbero, Jesús, “El futuro que habita la memoria, en: G. Sánchez y M.E.Wills (comps.) *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Mincultura – Iepri - Pnud, Bogotá, 2000, p. 34.

³⁴Es necesario recordar que en un número significativo de países de América Latina, entre ellos Colombia, Perú, Bolivia, por lo menos el 30% de su población vive en el sector rural en condiciones precarias de desarrollo tecnológico. Allí las dinámicas culturales aún conservan rasgos que no corresponden ni compiten con expresiones populares de “moda” que fructifican en las ciudades en su ímpetu de globalización. Esos rasgos siguen siendo significativos y símbolos de cohesión social en su entorno específico.

³⁵García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategia para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990, p. 128

tradicional reconstruye de manera innovadora la riqueza milenaria de los pueblos ancestrales y sus encuentros y desencuentros con los nuevos habitantes llegados de viejas culturas hispano – árabes y del África negra. Ritmos, formas melódicas, timbres, maneras de contar y cantar la historia se funden para dar paso a esa realidad mestiza y mulata.

Y esa nueva realidad hace posible que hoy, quinientos años después, permanezcan entre las gentes negras del Pacífico colombiano, por ejemplo, los romances, no como los relatos caballerescos de la edad media, no como la supervivencia de remanentes hispánicos, no como el lenguaje arcaico desde donde aprendieron a hablar español o a ser cristianos, sino como un lenguaje propio, testimonio histórico que ellos han apropiado como una de las formas particulares para ver, entender y sentir el mundo. Como dice Baumann, “la cultura, lejos de ser el arte de la adaptación, es el intento más audaz de romper los grilletes de la adaptación en tanto que obstáculo para desplegar plenamente la creatividad humana”.³⁶

Diversidad cultural: No se pueden entender los hechos culturales si no se conocen los contextos en los que se originan. La diversidad cultural se produce como una reacción de los seres humanos frente a su entorno de relaciones; por ello no existen dos pueblos con la misma cultura. “Al existir diferentes y plurales formas de relacionarse con los otros, con nosotros mismos y con la naturaleza, las reacciones culturales serán diferentes, pero nunca inferiores o superiores las unas con respecto a las otras”.³⁷

Dice la UNESCO que la diversidad cultural es fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, y que es para el género humano tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla

³⁶Baumann, Zygmunt, *La cultura como praxis*, Paidós, Barcelona, 2002

³⁷Herrera Flores, Joaquín, *El proceso cultural. Materiales para la creatividad humana*, Aconcagua libros, Sevilla, 2005, p. 13

*plenamente en contacto con otras. Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas.*³⁸

En Colombia la diversidad cultural es tan prolija como su diversidad biológica, y ambas están realmente en peligro: peligro de desaparición. Centrando la atención en lo cultural, son varias las causas que aumentan este riesgo, entre ellas:

- La guerra sin tregua que se vive a lo largo y ancho del territorio nacional.
- El desplazamiento forzado de miles de familias de sus tierras ancestrales a los barrios marginales de las ciudades colombianas.
- Como el desplazamiento no es homogéneo, se fracturan los núcleos culturales tradicionales y se rompen los diálogos y relaciones naturales que han existido entre ellos.
- El avance de los medios masivos de comunicación en función de un consumismo carente de criterios que beneficien las culturas locales y regionales.
- El avance de los modelos culturales globales como única opción para “ser civilizados”.
- La falta de políticas culturales coherentes con la realidad plural de la nación; o la cabal aplicación de las existentes.

Es por ello que cualquier estudio que se desarrolle en pro de entender, descifrar o reconocer dicha diversidad, resulta siendo un espacio indispensable para la dignidad humana, un espacio ético y, sobre todo, un espacio de expresión libre para que esa diversidad se pueda dar a conocer y siga siendo lo que tiene que ser: reacción del hombre frente a sí mismo y frente a los demás. Haciendo propias las palabras del politólogo Joaquín Herrera, diría que “es preciso construir el intersticio cultural que nos permita recuperar lo propio pero sin ‘fetichizar’, sin ‘cosificar’ la identidad que hemos heredado. Necesitamos el

³⁸UNESCO. *Declaración Universal sobre la diversidad cultural. De la diversidad al pluralismo*, en: http://www.unesco.org/culture/pluralism/diversity/html_sp/index_sp.shtml. Consultado el 30 de marzo de 2008

puede que nos comunique con el pasado, sin perder de vista las posibilidades que nos ofrece el futuro. Y ello, reconociéndonos incluso como extraños en nuestro propio país”.³⁹

Devolución de resultados de investigación: Se dice que una investigación que no publique sus resultados es un trabajo inexistente; yo añadiría, desde la realidad social, política y cultural de Colombia, que no basta con hacerla conocer por la comunidad académica y científica nacional o internacional, es necesario hacer una divulgación mediada por el investigador a la sociedad particular desde donde se origina el conocimiento.

El investigador, entonces, además de las funciones propias de su disciplina deberá ejercer un papel pedagógico, hacer efectiva la devolución de los resultados en un lenguaje apropiado a las posibilidades de las comunidades estudiadas para que éstas, con plena conciencia de sus hechos, construyan sus propios caminos, sus propias dinámicas sociales. Dice Jan de Vos que es necesario que el investigador estructure el pensamiento científico para hacerlo accesible al gran público y, particularmente a las comunidades objeto de investigación.⁴⁰

Así mismo, el investigador deberá ser cuidadoso con lo que las comunidades le han entregado, patrimonio que los actuales procesos de globalización tienden a convertir en bien de especulación al servicio de intereses económicos particulares. El caso de la música es un claro ejemplo de lo que las empresas discográficas multinacionales vienen haciendo con las tradiciones musicales de “pueblos olvidados”.⁴¹ Bajo la denominación Músicas del mundo (*World music*) estas empresas apropian y publican lo que resulta “exótico” para el consumo masivo, desconociendo, muchas veces, los contextos de esas expresiones y los derechos de autor de las comunidades.

³⁹Herrera, *El proceso cultural...* p. 265

⁴⁰De Vos, Jan. *Introducción a la tradición oral* [s.p.i]

⁴¹ Al respecto nos dice Jorge de Carvalho: “[...] Cuando el Estado retira sus responsabilidades: las canciones, tenidas como *anónimas*, son cantadas en las calles y cualquiera puede capturarlas y hacer uso comercial de ellas, sin pedir permiso o pagar derechos de autor”. De Carvalho, José Jorge, “Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales”, en: Arocha, Jaime (com.), *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*, Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004, p. 64-65

Un mito básico en la conceptualización sobre la cultura popular consiste en que la comunidad es capaz de controlar la difusión de algunos de sus símbolos. Desde luego, es muy importante que siempre exista un control ritual de sus canciones, sus danzas, sus objetos artesanales, etc. Esta idea crea una dignidad, garantiza la vigencia de un misterio de que la comunidad proyecta —de la historia hacia el presente— sus límites de expansión. Así, la comunidad negocia o no la difusión de algunos símbolos y determina, por ejemplo, que por esa puerta no se puede entrar; que no se puede fotografiar determinadas cosas; que determinado objeto no puede salir de su lugar; que cierta canción no puede ser cantada fuera de su contexto, etc. Pero la dificultad ahora radica en cómo las comunidades pueden mantener control ritual sobre su producción simbólica —o por lo menos parte de ella— frente a la impaciencia del consumidor de lo exótico.

De otro lado, uno de los postulados centrales de la cultura del consumidor del Primer Mundo enfatiza exactamente lo opuesto: todos los símbolos pueden y deben circular por donde se quiera; y más aún: con claves múltiples de inteligibilidad.⁴²

Y lo “exótico” responde actualmente a los imaginarios comerciales de alegría, ritmo rápido que incita al baile, percusiones fuertes... tal vez por ello los cantos rituales del Atrato no hayan entrado aún a la danza del comercio discográfico porque las voces cargadas de melancolía en ritmo lento y cadencioso que relatan romances no son materiales nuevos que respondan al mercado actual, “razón por la cual se dificulta la expropiación y hasta la identificación más directa, exigida en la audición de la música comercial”.⁴³

El contenido

El texto analiza en el primer capítulo las funciones sociales del Romancero, describe

⁴² Ibid. p. 53-54

⁴³ Ibid. p. 62

las características literarias y musicales esenciales de un romance, y presenta una síntesis del largo y complejo viaje del romance para hacerse americano y colombiano. Culmina con una aproximación socio – histórica a la cultura de la cuenca del río Atrato como referencia significativa para entender los entramados que se tejen alrededor del romance.

Un segundo capítulo centra su atención en la apropiación y reelaboración que hacen los atrateños de esta expresión poética y musical; describe los espacios rituales —fúnebres y religiosos— característicos de esta cultura negra y el papel simbólico que juegan los romances dentro de ellos. Igualmente, centra la atención sobre el estribillo y las diversas estructuras que se apropian para hacer de los romances un canto colectivo.

El tercer capítulo ofrece un panorama de lo que acontece hoy con el romance; las nuevas poesías, los nuevos cantos; se hacen visibles las resignificaciones actuales que esta poesía tiene para los habitantes de la región atrateña; los nuevos usos y las nuevas funciones a partir de la situación socio – política que genera el conflicto interno de Colombia.

El capítulo cuarto presenta una propuesta de clasificación de los romances del Atrato que da cabida tanto a las categorizaciones académicas como a las denominaciones locales. La propuesta se construye desde dos jerarquías de análisis: función social y estructura poética. Se presenta también una aproximación analítica al universo sonoro — melódico – rítmico— de estos relatos cantados. Cada división se ejemplifica con antiguos o nuevos romances atrateños, testimonio de una tradición viva que hace posible la expresión colectiva de este pueblo.

Concluye este trabajo con un quinto capítulo que entrega el análisis comparativo de un romance a partir de su transformación histórico – geográfica transcontinental, comparación que se realiza desde versiones recogidas en diferentes lugares (España, Marruecos, Brasil y Colombia), y en diferentes épocas (desde el siglo XVI hasta nuestros días).

Ante la gran cantidad de términos locales, deformaciones del lenguaje, nombres

propios derivados de lenguas indígenas, etcétera, se presenta un glosario que recoge información básica de dichas palabras. Su elaboración se hizo no con el ánimo de construir un diccionario especializado sino con el propósito de facilitar la comprensión de los textos poéticos.

Acompañan esta investigación un número significativo de archivos anexos a partir de los cuales es posible hacer un seguimiento al proceso mismo de investigación, además de ofrecer un panorama amplio respecto al repertorio total que compila este trabajo. Los anexos, contenidos en un DVD adicional, están ordenados en cuatro carpetas de archivos y una publicación. La primera carpeta está compuesta por un índice, una tabla que sintetiza la descripción específica de cada romance y los textos completos de cada obra; la segunda presenta una tabla con las diversas posibilidades de construir estribillos, formas del canto colectivo en los romances atrateños; la tercera contiene una serie de ejemplos sonoros, muestra representativa de los distintos tipos de romances del Atrato, tomados de las grabaciones de campo realizadas para esta investigación; y la cuarta carpeta está compuesta por una tabla con la muestra de las diversas versiones del romance *Las señas del esposo*, obra seleccionada para hacer un análisis musicológico y la traducción de la versión de este romance del portugués al español. La publicación corresponde a un libro – disco compacto que fue posible realizar gracias a una beca de creación otorgada por el Municipio de Medellín en el año 2009, trabajo que, ligado al proceso de esta tesis, propone la apropiación y reinterpretación de dieciséis romances en versiones contemporáneas.

Muchas de las obras poéticas aquí contenidas aparecen escritas en un lenguaje coloquial atrateño,⁴⁴ tal como fueron transcritas por sus autores o interpretadas por las gentes de la región. Es importante tener en cuenta que en algunos casos, no es posible escribirlas en el español castizo puesto que se pierde la rima natural que el habla popular de esta región le imprime a la poesía. Amerita, además hacer claridad respecto a inconsistencias que se presentan a nivel fonético. En algunos textos se mezcla el habla

⁴⁴ Para ampliar al respecto, véanse las obras: De Granda, Germán. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de la población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia; Los esclavos del Chocó. Su procedencia africana (S.XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área y Triana Antorveza, Humberto. Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV-XIX).*

popular con un léxico más castizo, lo que indica claramente la conexión de la oralidad con la escritura y la interculturalidad de algunos autores entre el Pacífico popular y la vida académica. En algunos casos, para facilitar su lectura y por contener un número importante de términos regionales, se presenta en una segunda columna, ubicada al lado derecho de la página, la traducción al español actual.

Las transcripciones musicales de las obras aquí presentadas fueron elaboradas por el autor de este trabajo, salvo las que fueron tomadas de algún libro, artículo o de un archivo específico. En tales casos, se presenta el crédito respectivo en las notas de pie de página. Pero recuérdese que la transcripción musical no es más que la aproximación parcial al contenido sonoro de una obra, máxime cuando dichas obras no fueron pensadas desde y para la escritura. Así se puede encontrar que dos obras con una misma melodía o incluso dentro de la misma obra la duración o la altura precisa de las notas cambian considerablemente de una interpretación a otra, de una voz a otra.⁴⁵ Las partituras sirven aquí para acercar a esa realidad sonora, pero se recomienda, en lo posible, consultar los archivos sonoros.

Un trabajo que empieza...

Consecuente con las ideas antes expuestas, el proyecto no puede terminar aquí en el cumplimiento del requisito académico. Por su dimensión histórica y socio – cultural, por la realidad actual de la población dueña de este patrimonio y por la dignidad de la que se habla al inicio de esta introducción, se pretende, a mediano plazo, cumplir con un doble propósito: dar a conocer en el mundo académico la vida que se hace visible a través de estos cantos; y, sobre todo, volver a la comunidad, particularmente a trabajar con la población infantil y juvenil; y propiciar con ellos espacios dinámicos de comunicación, revaloración y recreación de estas prácticas como propuesta que posibilite el encuentro y el

⁴⁵ Haciendo propias las palabras de Francisco Cruces la transcripción musical sólo recoge el hecho sonoro propiamente musical pero deja por fuera el ambiente sonoro, lo que rodea a la música, el ruido de fondo, la actuación que ese hecho sonoro implica en la construcción social. Cruces, Francisco. “Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos”. En: *Antropología: Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999, p. 38

diálogo; el conocimiento y el re-conocimiento.⁴⁶

Porque en medio de la marginalidad de estas regiones es posible progresar sin destruir, transformar haciendo consciente el proceso histórico, no partir de cero, nunca partir de cero. Porque es posible el intercambio cultural que genera nuevas identidades, procesos de resistencia y culturas heterogéneas; porque es posible el mundo de las relaciones que viabilizan encuentros y desencuentros, que permiten a los seres humanos adaptarse a nuevas condiciones de vida desde aspectos sociales o desarrollo tecnológicos. Apropiando las palabras de Blacking, “sea cual fuere el juicio final sobre mis análisis [...], espero que mis descubrimientos puedan servir en alguna medida para devolver las condiciones de dignidad y libertad en las cuales se desarrolló originalmente su tradición musical”.⁴⁷

¡Y en últimas, porque sus voces y sus textos son intimidad que llena, suficientes para expresar, en medio del dolor, la alegría de cantar!

Agradecimientos

No puedo concluir sin agradecer sinceramente a las personas e instituciones que han hecho posible este proyecto que enriquece mi vida y dignifica mi trabajo:

A las comunidades de la cuenca del Atrato (Vigía del Fuerte, Bojayá, Quibdó, Pogue, San Miguel, Arenal, Puerto Conto, Buchadó, Beté...) y a la comunidad Claretiana de Quibdó, quienes compartieron y comparten bondadosamente su legado histórico y simbólico conmigo, y me permiten, de muchas maneras, ser parte de ellas; a mi familia, eje de mi construcción personal; a las directivas y profesores de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quienes avalan y apoyan el viaje a Sevilla.

⁴⁶ Desde esta perspectiva, en pleno desarrollo de la investigación, se logró concretar una dinámica de apropiación – creación – interpretación de los romances con la cantante colombiana Claudia Gómez, con quién se construye un diálogo de saberes que da como resultado la publicación del trabajo *Arropame, que tengo frío* (ver el Anexo No. 5), disco que ha permitido entrar en contacto con comunidades negras del Atrato y mestizas de diversas regiones de Colombia a través de conferencias, conciertos y conversatorios.

⁴⁷ Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial. Madrid, 2006, p. 68.

A los miembros del grupo de investigación Valores Musicales Regionales, María Eugenia Londoño, Héctor Rendón y Gustavo López por su esfuerzo de asumir mis tareas cotidianas.

Al doctor Juan Marchena, director del doctorado, tutor e impulsor de este trabajo; a los doctores Virtudes Atero y Marcelino Díez, profesores de la Universidad de Cádiz, y a los maestros Jan de Vos (q.e.p.d.) y Winston Caballero por su lectura minuciosa, sus contribuciones académicas y sus orientaciones que sirven a la vida misma.

A los profesores y compañeros del doctorado, quienes pacientemente escucharon una y mil veces las ideas sobre este proyecto.

A Angelina González, Luisa Fernanda Hinestroza y Jorge Naranjo, quienes contribuyeron con su apoyo al desarrollo de las tareas técnicas de esta investigación.

Y muy especialmente a Ana María Ochoa Gautier, directora de la tesis, quien creyó en mí y generosamente compartió sus conocimientos y abrió los espacios necesarios de discusión.

CAPÍTULO 1

EL ROMANCERO, UN LARGO CAMINO PARA HACERSE NEGRO

1. El romancero

[...] esos romances me hablaban de nuestra historia en su lenguaje. Santa Teresita se cuelga los “zarcillos de oro” del Chocó en sus orejas, la “maldita blanca ni a sembrar sapayos⁴⁸ va” y la “gallarda mestiza” sale de la iglesia del brazo de San Nicolás. Brota en el canto el sabor terrible y eterno de la esclavitud y las palabras que nos dejó la conquista. Allí descubrí que la historia no sólo está en los libros sino también en los cantos que pueblan los rincones de este país.⁴⁹

Ante la copiosa información que es posible obtener sobre el devenir histórico del Romancero —particularmente los textos producidos a partir de las investigaciones de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri como gestores de estos estudios, y desde el Seminario Menéndez Pidal posteriormente, entre otros—, no se considera oportuno ni necesario presentar aquí un recuento del largo trasegar del romance por tierras ibéricas.⁵⁰ Se pretende, más bien, descifrar su uso y su función a lo largo del tiempo, entender su estructura y su música, y desembocar en la llegada de esta forma poética a tierras

⁴⁸Sapayos o zapayos. Ver glosario

⁴⁹Ochoa Gautier, Ana María, “Una hamaca por país”. En: *Revista de Estudios Sociales*. No. 5 (enero). Universidad de los Andes, Bogotá, 2000. p. 136

⁵⁰Véase en la bibliografía anexa a este trabajo, diversos estudios realizados a lo largo de los últimos tres siglos sobre la tradición del romance. Entre la producción más importante se destacan las obras de Menéndez Pidal, Catalán, Benichou, Aguilar, Durán, Débax, De Sacha.

americanas,⁵¹ particularmente entre los negros del Pacífico de Colombia, donde la historia está aun por contarse.

La música y la literatura se unen indisolublemente en un relato que ha narrado la historia de los hispanohablantes. Pero esa narración hecha romance, de acuerdo con las épocas y con el origen mismo de sus transmisores, se ha movido en un doble contexto: de un lado, ha estado en la pluma de escritores eruditos y ha contado con el respeto y beneplácito de las culturas dominantes y letradas, de otro, ha acompañado —por transmisión oral y también escrita— el devenir de las clases populares desempeñando múltiples funciones.

Virtudes Atero dice que “el romancero tradicional, el conjunto de baladas más rico del mundo occidental, es una literatura sorprendentemente viva, capaz de sobrevivir desde la Edad Media hasta hoy, para convertirse en una de las expresiones poéticas más genuinas de una amplia comunidad unida por la lengua, la hispánica. Y han sido gentes iletradas, las más alejadas de la literatura escrita, las que han hecho posible este milagro”.⁵²

Al ser gente iletrada quien la transmite de generación en generación, resulta en esencia una poesía de carácter y de uso colectivo y, también, necesariamente, re-inventada y re-creada en cada proceso de transmisión. Este hecho se convierte en un reto para los estudiosos del tema, pues, dependiendo del lugar y de la época, el mismo poema puede variar infinitas veces. La movilidad textual del romance, mientras representa una pérdida de valor literario para algunos círculos intelectuales, se convierte en la fuerza real que permite su supervivencia y que conserva su interés y su actualidad en los medios culturales donde es usado.

⁵¹ Tampoco se pretende ahondar en la historia del romancero Panhispánico, sólo se presentarán algunos rasgos que permitan vislumbrar su tránsito hasta llegar a las selvas del occidente colombiano. Para profundizar en este tema véanse los textos de Mercedes Díaz Roig, Aurelio Espinosa, Gisela Beutler, Aurelio González, Vicente Mendoza, Suzanne Peterson, Maximiano Traperó.

⁵² Atero Burgos, Virtudes, “Panorama general del Romancero Panhispánico”, en: Atero Burgos, Virtudes (ed.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España – Argentina)*, Colección Nueva América Número 2, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 13

Esta movilidad que implica que las obras están en un proceso de creación permanente resulta siendo, para muchos críticos, una simple manifestación folclórica a la que sólo puede catalogarse como infraliteratura.⁵³ Además, por ser patrimonio de todos, el romance se convierte, en muchos casos, en poesía y música que deambula en tierra de nadie.

Los romances no son otra cosa que la narración de los hechos cotidianos y de los imaginarios más relevantes de un momento determinado de la historia de un pueblo. Nacen como posibilidad cierta de comunicación. Con ellos se difunden las situaciones más corrientes y también los hechos extraordinarios: la guerra, la hazaña o la muerte; el nacimiento, el amor, el desamor o la desgracia del olvido; la malicia, la picardía o las lágrimas; los hechos religiosos, la pasión de Cristo o las vidas ejemplarizantes de santos católicos. “En los Siglos de oro [XVI y XVII] los romances consiguen su máxima popularidad. Se convierten en poesía de todos: el pueblo los canta, los estudiosos los editan y los escritores más destacados los componen”.⁵⁴

*El género se revela, pues, como un organismo vivo, en continua transformación, orientada siempre a la supervivencia. El romance, como la palabra, siempre es actual. El colectivo transmisor no basa en la nostalgia arqueológica el hecho de cantar romances. Los transmisores cantan romances porque el romance sigue respondiendo, con fórmulas válidas, a sus propios conflictos; y el romance vive porque es parte íntima de la vida, del trabajo y de los sueños de los cantores.*⁵⁵

Y detrás de los sueños de los cantores, están los sueños de las comunidades que ellos representan. El pueblo vive, siente, padece los hechos que luego serán narrados en forma de romance, a veces fantaseando, a veces en forma jocosa, pero en todos los casos construyendo un imaginario colectivo. Los romances se integran perfectamente, desde las

⁵³ Dice Agustín Durán en su *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo Primero, que “esta forma de poesía empezó por el inculto pueblo” (pág. V.), es decir, desde los estudiosos del siglo XIX ya se catalogaba como una poesía popular que sólo alcanza verdadero carácter poético en tanto es asumida por los grandes escritores de la lengua castellana.

⁵⁴ Atero Burgos, Virtudes, “Panorama general... p. 16

⁵⁵ Ibid, p. 22

voces de los cantores, a la cultura de la comunidad; se acomodan y se adaptan a los cambios dinámicos de esa cultura y se insertan en las distintas actividades, materiales y espirituales, como patrimonio visible de lo que en ellos se canta y se cuenta.⁵⁶

Los romances se establecen pues, como parte integral de las actividades cotidianas; amenizan fiestas, acompañan las labores diarias imprimiéndoles cierto ritmo y, se instalan en la memoria de la gente hasta el punto de convertirse en referente de su pensamiento. Así, cuando alguien quiere contar alguna historia, es muy frecuente que lo haga en forma de romance.

*Como expresa Diego Catalán, los romances suponen una proyección simuladora de la realidad social en que viven sus transmisores naturales (1984:20-21). Desde el Romancero los cantores juzgan y valoran su realidad. Los relatos sirven para sancionar o refrendar conductas y circunstancias, transgresiones y obediencias, amores y desengaños. El Romancero ejemplifica, moraliza, enseña, canaliza los comportamientos; ordena, desde un sistema poético, todo un sistema social.*⁵⁷

Grandes escritores y narradores anónimos indistintamente usan este lenguaje para expresarse; los primeros desde el refinamiento idiomático y de estilo literario que va a caracterizar a la lengua castellana en los siglos XVI y XVII; los otros, en el devenir de su cotidianidad, sin tiempo definido, porque sus poesías, se van transformando con cada nuevo narrador anónimo –individual o colectivo– que las asume como propias. Miguel de Cervantes toma el romancero como parte del canto popular cotidiano e incluye páginas de este repertorio en su obra El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Pero es necesario aclarar que la historia del Romancero sufre un quiebre dramático a finales del siglo XVII cuando los antiguos romances de temas medievales ya no son representativos de la actualidad de ese entonces y surgen lo que se denomina ahora como

⁵⁶ Salazar, Flor, “Un modelo no patrimonial: el romancero vulgar tradicionalizado”, en: Atero Burgos, Virtudes (ed.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España – Argentina)*, Colección Nueva América Número 2, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 258

⁵⁷ Atero Burgos, Virtudes, “Panorama general... p. 28

romances burlescos, destinados, según Menéndez Pidal, a las masas incultas y populares y rechazados por las élites intelectuales.⁵⁸ Asimismo, al ser asumido por el movimiento teatral de esta época, el romance toma un nuevo rumbo, que de acuerdo con la mirada de muchos estudiosos, lo convierte en poesía “disfrazada”, “artificial” que no corresponde al verdadero sentir del pueblo. Se llega incluso a afirmar que el Romancero había muerto durante todo el siglo XVIII, desconociendo que en los narradores anónimos, y ya en lejanas tierras, se mantenía vivo su espíritu y se transformaban sus usos de maneras insospechadas.

También se olvidaba que los antiguos protagonistas o los hechos históricos que ya no resultaban representativos, iban siendo reemplazados por nuevos acontecimientos con sus respectivos personajes y que la cotidianidad (trabajo; creencias y fiestas religiosas – navidad, cuaresma, celebraciones patronales–; y el tejido social como las relaciones de pareja, la fiesta, el baile, etcétera), siempre igual pero siempre cambiante, seguía viendo en el romance una fórmula válida para narrarse. Esta circunstancia implica necesariamente que “cada romance tiene su época, pero también su lugar”.⁵⁹

Ahora el Romancero no tiene una función noticiera, es sobre todo la expresión poética de la intimidad. Los romances más cantados reflejan los conflictos esenciales, las preocupaciones más inmediatas de sus cantores. Una simple ojeada a cualquier colección, nos revela que el romance tradicional reparte su interés entre el amor, la familia y en general las relaciones humanas. Son núcleos argumentales que no permanecen aislados, sino que se imbrican constantemente en una repetición de los mismos problemas que no deja de ser diversa.

En torno al amor y al deseo se trenzan los sutiles hilos del mundo baladístico tradicional. El Romancero ha sabido plasmar en cada relato todos los matices de un único sentimiento. Se atreve con todas las situaciones amorosas. Desde el amor imposible hasta el juego de la seducción, desde la traición y el engaño hasta las mayores pruebas de fidelidad que pueden desembocar en un amor más allá de la

⁵⁸ Según este planteamiento, Menéndez Pidal comparte la idea de Durán en tanto asume al pueblo como masa inculta que produce los primeros romances sin valor poético significativo y al que llegan los nuevos romances de finales del siglo XVII y principios del XVIII de nuevo sin ningún valor literario.

⁵⁹ Atero Burgos, Virtudes, “Panorama general... p. 24

muerte. Resguardándose en el mundo poético, los romances abordan aspectos del amor que en la realidad resultarían transgresores e incluso indecibles. [...]

La familia se desvela en el Romancero como un mundo conflictivo, en el que se desatan las pasiones más escondidas y primarias [...]

Estas historias amorosas y familiares manifiestan las inquietudes más primarias y esenciales del hombre. Son conflictos que no tienen fronteras ni tiempo, porque forman parte de la propia condición humana [...]

Pero no todos los romances obedecen a estas coordenadas. Existe un pequeño pero significativo repertorio que representa otra variante del género. Son en su mayoría romances “vulgares”, adaptados en mayor o menor grado a la “gramática” tradicional. Este reducido grupo de romances al que me refiero cuenta historias dirigidas al puro entretenimiento, festivas, picantes, jugosas. Relatos erótico – burlescos que permiten a la colectividad cantora el guiño cómplice, la sonrisa pícaro o la risa desenfadada. En ellos no hay un ápice de dramatismo; se ha desterrado el tono grave, la sanción severa, la enseñanza moral.⁶⁰

No obstante, ese *pequeño y significativo repertorio*, al lado de los antiguos relatos, será punto de partida para la construcción de nuevos géneros y nuevas colecciones con las cuales, gentes con otro color de piel recrearán sus antiguos cantos y ritos. Para ellos no será significativa la diferencia entre culto y vulgar; tampoco si los aprendieron de “oídas” a sus antepasados, si los leyeron en antiguos pliegos o los transformaron o inventaron para nuevas circunstancias; sólo serán significativos en la medida en que su uso contribuya con la construcción colectiva de la que hacen parte, desde donde piensan y desde donde viven. En últimas, son resultado de nuevas voces, nuevos acentos, climatizados como expresiones inéditas.

Un elemento adicional para destacar y en el que coinciden numerosos investigadores, se refiere al papel que cumplen las mujeres en esta tradición literaria y musical. Son ellas, en muchos casos, el centro de la historia del romance; pero sobre todo, son ellas quienes con mayor conciencia han mantenido la tradición y han hecho posible su

⁶⁰ Ibid. p. 25-28

memoria y su continuidad. Así mismo, es necesario aclarar que hoy, el romance como expresión viva de cultura, pertenece casi de manera exclusiva a sectores rurales de algunos países latinoamericanos que aun no han sido totalmente desgarrados por los procesos de globalización que borra la memoria local⁶¹. Es allí, donde todavía se utilizan y recrean viejos romances, desde las tradiciones escrita y oral, y se inventan nuevos para denunciar la agresión, para enfrentar la desgracia, para despedir al difunto, para enamorar sin pudor, para bailar la fiesta o para espantar el destierro y el abandono.

El paso de un romance de la forma escrita a la oral implica una complejísima transformación de un objeto en otro significativamente diferente. El proceso puede durar cientos de años y los resultados reflejarán las etapas en que dicho proceso se encuentra en las diferentes comunidades según el momento en que se está dando. Se trata pues, del traslado de todo el complejo lingüístico, poético y social que los romances poseen como expresión de la cultura total; lo que supone el paso de una cultura letrada a otra cultura de tradiciones antiquísimas.⁶²

1.1 Características del romance

Partiendo de lo obvio, un romance es un discurso poético, sucesión indefinida de versos octosílabos con rima asonante⁶³ en los versos pares, y con los impares sueltos. Menéndez Pidal (1953) dice que originalmente, derivados de los cantares de gesta, los versos de los romances eran octonarios (16 sílabas) y de rima continua que, posteriormente, se dividieron en dos (de ocho sílabas cada uno). Cada verso debe constituir “una célula independiente, una unidad rítmico – semántica que se puede memorizar, retener y

⁶¹No obstante, es necesario tener en cuenta que esos mismos procesos globales, en muchas ocasiones, reaniman las tradiciones locales, especialmente cuando éstas hacen parte de los imaginarios de lo “exótico”, para una cultura de consumo.

⁶² Salazar, Flor, “Un modelo no patrimonial... p. 264

⁶³ “Asonante es una rima imperfecta que consiste en la repetición de las mismas vocales en dos palabras correspondientes, desde la sílaba que carga el último acento”. De Ochoa, Eugenio. Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles. Históricos, caballerescos, moriscos y otros. Colección de autores españoles, tomo XVI. Imprenta de Casimir, París, 1838.

aprovechar como tal aunque cambien los demás elementos, incluso la voz que los actualiza”.⁶⁴

Pero el romance no es sólo palabras y versos. Ya se decía que en él se da cita también la voz cantada y, algunas veces, el lenguaje gestual, lo corporal, es decir, es una expresión compleja que condensa, desde diversos ambientes —trabajo, fiesta, relaciones afectivas—, todo un corpus estético y sociológico en el que se puede leer la cultura. Por ende, al hacer un análisis de las características básicas que lo componen, es necesario observar con igual detenimiento tanto la estructura literaria como la musical, y donde lo amerite, la puesta en escena.

Además, y como se comentaba anteriormente, se trata de un género abierto, que cambia y que fluctúa según el lugar y la época en que es usado. Este hecho dificulta ostensiblemente su clasificación y la definición de su estructura.

Observemos, en primer lugar, algunas características literarias:

Advierte Michelle Débax, que en una poesía donde se pierden fácilmente los límites entre transmisor y receptor —en algunos romances ni siquiera existe esta frontera—, “sólo se puede estudiar seriamente el romance teniendo en cuenta muchas versiones representativas de todos los estratos de la tradición, tanto en el tiempo como en el espacio”. Se hace necesario, además, reconocer los sistemas éticos y estéticos que le dan representatividad dentro del colectivo que lo usa. “Indagar sobre la poética en el romance, será ver cómo se renueva, se adapta, se amolda el texto; a partir de qué elementos va variando en este proceso de transmisión/creación”.⁶⁵

Sin lugar a dudas, el romance es narración, y dependiendo de cómo se presente la historia narrada, se pueden distinguir varias modalidades. Menéndez Pidal (1953) propuso

⁶⁴ Débax, Michelle, “Poética del Romancero”, en: Atero Burgos, Virtudes (ed.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España – Argentina)*, Colección Nueva América Número 2, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 96

⁶⁵ Ibid. p. 89-90

dos: el romance – cuento y el romance – escena, siendo el primero el que describe una historia completa, mientras el segundo se centra en una parte de la historia (como si se mirara una sola escena) dejando a la imaginación de los lectores, oyentes o participantes, lo que antecede y lo que continúa.

El orden de los hechos narrados también puede variar. Se encuentran relatos que siguen cuidadosamente la cronología de los acontecimientos —característica muy propia de los romances modernos—, pero también los relatos que, sin orden aparente, van y vienen en el tiempo y en los hechos (romances antiguos). Sin embargo, no se puede de manera tajante oponer el orden de la narración entre romances antiguos y modernos, porque a veces “los romances modernos también saben trastocar el orden o suprimir secuencias que se tienen que reconstruir [...]. De los estudios que se centran en las historias narradas se puede sacar la conclusión de que tanto en versiones antiguas como en versiones modernas prima la elipsis: se elide una secuencia (o varias) que se tiene que reconstruir a partir de lo que pasa posteriormente o de indicios indirectos”.⁶⁶

La narración puede aparecer en primera o en tercera persona. En primera persona se suele contar una historia que el narrador vive como testigo o su propio episodio; en tercera persona, se relata un acontecimiento sin que el narrador se inmiscuya en el suceso, da la palabra a los personajes y, en ocasiones, presenta algunos versos de introducción, de enlace o de conclusión. Sin embargo, en los romances suele darse una particularidad en la voz narrativa que no es común a otros géneros literarios: pasar de una modalidad a otra, narración de primera a tercera persona o viceversa, en el decurso de un mismo relato, o incluso perderse y desaparecer el narrador.

Débax dice que lo que parece más relevante es que este rol de narrador que asume el Yo personaje, no es plenamente un rol para controlar la narración; “se contempla una inestabilidad del foco de la narración que puede ser una imagen de la volubilidad y del anonimato de los textos tradicionales; nadie es dueño de ellos, ni siquiera para asumir

⁶⁶ Ibid. p. 91-93

brevemente el papel de tomar a cargo la narración”.⁶⁷ Esta disolución de la instancia narradora puede llegar al punto máximo cuando desaparece el narrador y el texto se reduce simplemente a diálogos donde, en muchos casos, no queda claro qué personaje dice y cuál contesta, hecho que suscita un incremento de la actividad de interpretación para construir la identidad de los distintos personajes que actúan en el romance.

Otra característica del discurso narrativo del romance va a aparecer especialmente en el primer verso, verso que el narrador asume como elemento esencial para convocar la atención del oyente o convocar la participación de la comunidad y desde el cual llama al protagonista o sitúa la historia en un lugar determinado, por ejemplo: *Catalina, Catalina; De qué llora mama Justa; El camino é Tutunendo; Lunes, llámase lunes*.

Es necesario tener en cuenta dos elementos adicionales para comprender la estructura literaria de los romances: los paralelismos sintácticos y las fórmulas.

La serie de paralelismos responde a dos funciones específicas: permite retener el texto, es decir, facilita una asociación mental para recordar algo, y, a la vez, sirve para que quienes participan en la puesta en escena, intuyan el recorrido del romance en los versos siguientes y puedan con mayor facilidad cantar o recrear sobre la misma estructura, manteniendo en vilo al oyente en espera de que se resuelva el asunto (si es que se resuelve). Es muy frecuente para ello exponer situaciones, hacer preguntas donde la respuesta es siempre la misma, o una acción que van a realizar todos los miembros de una familia. Ejemplifica muy bien este hecho el romance *¡Ay! Mi marido me dice*: la mujer narra cómo su esposo le pide que se arregle, que se ponga bella para él,⁶⁸ pero al mismo tiempo ella le reclama por qué no le ha dado nada (¿dinero, amor?); el romance se vale de una serie que recorre todas las prendas con las cuales la mujer debe arreglarse; pero la respuesta es siempre igual: *qué me ha dado ese diablo para yo vestirme del amor*.

⁶⁷ Ibid. p. 94-95

⁶⁸ La poética popular usa frecuentemente esta acción de “embellecerse de amor”, con una doble connotación: por el gusto propio de verse bonito(a), y por complacer al ser amado.

*¡Ay! mi marido me dice*⁶⁹

¡Ay! mi marido me dice que yo me vista del amor,

Y ¡ay! ¿Qué me ha dado ese diablo pa' yo vestime del amor?

Ay mi marido me dice que me enzarcille del amor

Y ¡ay! ¿Qué me ha dado ese diablo pa' enzarcillarme del amor?

Ay mi marido me dice que me enzapate del amor...

Y ¡ay! ¿Qué me ha dado ese diablo pa' enzapatarme del amor?

♩ = 160 ritmo muy libre

¡Ay! mi ma - ri - do me di - ce que yo me vis - ta del a -
que me ha da - do e - se dia - blo pa' yo ves - tir - me del a -

mor, que yo me vis - ta del a - mor, que yo me vis - ta del a -
mor, pa' yo ves - tir - me del a - mor, pa' yo ves - tir - me del a -

mor, que yo me vis - ta ae. y ¡ay!
mor, pa' yo ves - tir - me ae

Se hace evidente que se trata de una estructura abierta, donde los intérpretes pueden recrear versos sobre cualquier objeto que la mujer se pueda poner, y que este recurso se convierte en medio expresivo válido en una comunicación oral participativa y comunitaria.

⁶⁹ Fragmento de la canción seriada-romance *¡Ay! Mi marido me dice* interpretado por María Leonor González Aguilar (68 años, oriunda de Bojayá, Chocó). Colectada en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Universidad de Antioquia.

El ritmo de la versión recogida es particularmente libre, las figuras no siempre corresponden al valor exacto. Así mismo, la métrica que se presenta es una aproximación a partir de los acentos prosódicos. Esta observación es válida para las transcripciones musicales que se presentan en este trabajo de los romances colectados en la cuenca del Atrato, en el Pacífico colombiano.

En cuanto a las fórmulas, entendiendo por fórmula los versos que se utilizan indistintamente en varios romances o que suelen emigrar de un romance a otro, son, según dice Diego Catalán “el léxico poético esencial del lenguaje del Romancero”.⁷⁰ Tener una misma fórmula en dos o más romances no implica que se refieran a una misma situación; por el contrario, las fórmulas adquieren una significación específica para el contexto en que se insertan y cumplen, además, funciones de amarre y funciones metafóricas.

[...] cabe señalar que los buenos romances tradicionales, el erotismo no se expresa de modo explícito. Fórmulas [...] que se refieren a una actividad como “bordar paños de seda” conforman una imagen de la mujer seductora y en espera del amor. En cuanto a los encuentros amorosos se expresan de modo muy escueto con versos del tipo:

Le cogiera de la mano, le lleva al pie de un rosal

*Don Carlos tendió la capa, la niña tendió el brial” (Conde Claros)(Catalán 1984: 176).*⁷¹

Desde los estudios realizados por Paul Bénichou, según la época, la temática y el origen, en los romances se pueden distinguir siete estilos:

- *Un estilo tradicional (u oral) viejo, trátase de romances de origen épico, carolingio, noticioso o novelesco;*
- *Un estilo juglaresco viejo, con su variante carolingia;*
- *Un estilo prosaico, del tipo que se usa llamar “erudito” que versifica crónicas;*
- *Un estilo culto antiguo, con su variante trovadoresca o propiamente artificiosa en el romancero nuevo;*
- *Un estilo que solemos llamar vulgar, de los romances de ciego;*

⁷⁰ Catalán, Diego, citado por Débax, Michelle, “Poética del Romancero... p. 97

⁷¹ Ibid. p. 100

- *Y por fin, last but not least, el estilo tradicional moderno muy descuidado por los estudiosos, aunque es el único estilo oral cuya vida podemos comprobar en nuestros tiempos” (Bénichou, 1990:48).*⁷²

Sin embargo, retomando los postulados de Aguilar, Catalán, Beutler y Pelegrin, los romances se pueden clasificar en las siguientes categorías:

- Históricos: antiguos (Carolingios), reinado de Felipe V, reinado de Fernando VI, reinado de Carlos III, reinado de Carlos IV, descriptivos.
- Novelescos: de valientes y bandidos, amorosos, de cautivos, aventuras diversas
- Festivos: ingeniosos, satíricos, burlescos.
- Religiosos: doctrinales, morales, devotos, hagiográficos (sobre la vida de los santos), de judíos sefardíes.
- Teatrales.
- Lúdicos, de uso infantil: en esta categoría, se encuentran representados todas las anteriores clasificaciones, porque según el tipo de juego, se retoman o reelaboran distintos romances.

Aunque estas dos clasificaciones no son contradictorias entre sí, se puede deducir que, mientras Bénichou estructura los romances desde una perspectiva de desarrollo histórico – cronológico, los otros investigadores plantean una organización por su contenido temático. Así, en la categoría *teatral* propuesta por Aguilar, se podría encontrar un romance en estilo *juglaresco viejo*, en estilo *vulgar*, o en el estilo *tradicional moderno* de Bénichou.

La segunda propuesta de clasificación, posibilita hacer una lectura múltiple de cada romance, pues al mismo tiempo que se conoce su origen histórico, también se reconoce su función dentro de la sociedad que lo asume como propio.⁷³ En esa perspectiva, se postula la importancia y validez de realizar categorizaciones que descifren las conexiones múltiples

⁷² Ibid. p. 90

⁷³ Es necesario aclarar que existen otras clasificaciones propuestas por diversos autores; no obstante, por la dimensión que implica el trabajo de clasificar un género literario musical tan vasto, para este proyecto se asumieron las propuestas antes descritas en tanto permitían observar los aspectos cronológico y de contenido temático.

de lo que una expresión cultural simboliza dentro una sociedad determinada. No es suficiente con ordenar cronológicamente, ni por contenidos literarios o temáticos, ni por características musicológicas, es necesario posibilitar la visión amplia desde la cual se puedan observar las diversas funciones que dicha expresión cumple dentro de la sociedad.

1.2 La música de los romances

Centremos la atención ahora en la voz cantada, en lo musical; no pensada como la que acompaña los textos literarios sino como la otra parte esencial en la construcción y transmisión de los romances como un todo narrativo y sonoro. El componente musical, se insiste, es tan importante y fundamental como el elemento textual.

Históricamente se reconoce a los villancicos y a los romances como eje del desarrollo de la música cortesana en la Península Ibérica, música que va a alcanzar gran apogeo en Europa en la segunda mitad del siglo XVI y la totalidad del siglo XVII.

En los primeros libros de música del siglo XVI publicados en el actual territorio español, se hace evidente que los romances y villancicos formaban la base de la música tradicional y popular de esta región europea. Estos géneros van a ser punto de partida para la música polifónica que se compuso a lo largo de este siglo. En el Cancionero de Palacio, Juan de la Encina y otros autores anónimos asumieron el romance como un género letrado para el cual escribieron varias voces. La tendencia se ve incrementada con la introducción de la vihuela (guitarra de 6 ó 7 cuerdas), instrumento de gran popularidad en la época y que llegó a ser el eje de la música cortesana. En este momento histórico, el romance que presentaba una melodía recitativa al servicio de la comprensión de los textos, resultaba contrario a la búsqueda contrapuntística de las obras polifónicas. Por ello, es frecuente encontrar en estos libros romances compuestos para una voz de canto y una o dos voces acompañantes; un ejemplo de ello son los más de 40 romances de estilo antiguo que aparecen en el Cancionero Musical de Palacio o Cancionero del Colegio de Anaya de Salamanca que data de los años 1470-1504.

Plantea Gisela Beutler que en el desarrollo subsiguiente del estilo musical polifónico —surgido en España y fomentado en la Escuela de Música de los Países Bajos— se convierten melodías de romances, conocidos por tradición oral, en temas de variaciones instrumentales de la floreciente escuela de vihuelistas. Para ello fueron naturalmente abreviados los textos de los romances correspondientes.

El primer tratado de esta clase es la obra de don Luis Milán, Libro de música de vihuela titulado “El maestro”, primera edición, Valencia, 1535 y 1536, que emplea cuatro romances tradicionales como temas de ejercicios musicales. (La mayor novedad que encierra el tratado vihuelístico de Milán es el de ofrecernos una colección de romances y villancicos que aparecen en Europa como las primeras monodias acompañadas instrumentalmente y cuyo acompañamiento está concebido en su origen para el instrumento mismo y no como sustitución de las restantes voces de la polifonía.⁷⁴

Pero, si esta cita deja al descubierto cómo ya desde finales del siglo XV los romances son concebidos y entendidos como textos cantados y acompañados instrumentalmente, no narrados, que se publican con su respectiva partitura, ¿por qué en las investigaciones y publicaciones del siglo XX desaparece lo musical o sólo se hace una pequeña alusión a ello? ¿Por qué las partituras, si aparecen, son anexos de los tratados filológicos o literarios y no cuerpo cierto del texto narrado? ¿Por qué no se analiza lo musical con el mismo rigor que se utiliza en el estudio de lo literario? ¿Qué razones esconde esta fractura?

Algunas respuestas a estos interrogantes podrían ser:

- Los primeros cancioneros conocidos —siglos XV y XVI— presentan en sus repertorios obras de formas y estilos muy diferentes: instrumentales, contrapuntísticas, melodías sencillas e incluso obras litúrgicas. Estas obras podían

⁷⁴ Beutler, Gisela, *Estudios sobre el romancero español en Colombia. En su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. XLIV. Traducido al castellano por Gerda Westendorp de la edición alemana de 1969. Imprenta patriótica, Bogotá, 1977, p. 20-21

ser de autor conocido o del repertorio tradicional y estaban al servicio de las cortes. Se hace evidente que en estas compilaciones no existía una fisura entre lo popular – tradicional y las obras que alcanzaban algún grado de desarrollo musical; por tanto, el romance como cualquier otro tipo de género musical de la época aparece allí haciendo parte de la cultura musical española. En contraposición, las publicaciones musicales del siglo XX han priorizado las obras de autor y la música con claro desarrollo académico. Cada vez más desaparecen de las editoriales musicales los libros de canciones populares o tradicionales.

- En los siglos XVIII y XIX fue muy corriente que imprentas de Sevilla, Madrid y Barcelona pusieran en circulación cientos de pliegos sueltos con romances (algunos de ellos con cuestionable calidad literaria), los cuales circulaban libremente por la Península Ibérica y por América. Estos pliegos sólo contenían los textos de los romances, no la música. Este hecho hizo posible una doble aproximación y apropiación de lo musical: Si el romance leído era conocido por algún miembro de la comunidad, su música se aprendía por transmisión oral; pero si no era conocido, quien lo leía ajustaba viejas líneas melódicas usadas por otros romances o improvisaba sobre antiguos esquemas musicales para dotarlo de la música que faltaba; así podemos encontrar hoy en día el mismo romance con melodías diferentes o varios romances con la misma melodía. Este hecho histórico hace que sólo se conserve el texto escrito de los romances y, por ende, sólo se estudia dicho componente. Lo musical continúa su curso de manera oral.
- En los procesos de recolección de información, no siempre se cuenta con informantes con buena aptitud musical, por lo que muchas veces ellos oponen resistencia cuando el investigador les pide que canten. Es frecuente que quien entona los versos no tenga buena memoria musical o buena afinación, hecho que dificulta a la hora de hacer la transcripción un óptimo resultado musical.
- En ese mismo sentido, se puede afirmar que muchos de los investigadores que han recopilado la información sobre el Romancero no poseen una sólida educación

musicológica, llevándoles: a ignorar el hecho sonoro, a desconocerlo y archivarlo sin que medie un proceso investigativo o, incluso, a despreciarlo y considerarlo de poca importancia y baja calidad.

- La expansión territorial del uso del Romancero y la pérdida de la tradición letrada van a implicar, además, que éste se apropie de una alta diversidad de formas y géneros musicales pertenecientes a otras culturas. Estas nuevas sonoridades de los romances, surgidas en muchos casos de culturas rurales, resultan desconocidas en el ámbito académico, y, por ser rurales, de poca importancia para los investigadores cada vez más interesados en el mundo urbano.

También queda al descubierto que es complejo dar cuenta de las características musicológicas de cinco siglos o más de historia, cuando la idea musical para cantar los romances nunca fue escrita suficientemente y quedó libre de transformarse tantas veces como interpretaciones se hicieran de un poema. El hecho melódico nunca perdió su oralidad, ni siquiera en la época de oro cuando se publicaban los romances eruditos y los populares. La imprenta fijó los textos pero su transmisión continuó recorriendo el camino de la mano de juglares y trovadores que los cantaban como siempre lo habían hecho. Como decía antes, se puede afirmar que era corriente utilizar una misma melodía para varios textos o cantar un texto con distintas melodías. Los textos estaban escritos, la música deambulaba en la memoria.

Como afirma Susana Friedmann:

[...] desde el punto de vista musical, sería presumido dar por sentada la conservación o supervivencia de melodías antiguas en el repertorio de romances viejos que aún se escuchan (o al menos se escuchaban hace unos veinte años atrás). Es más, tan sólo se ‘conservan’ los romances que pertenecen a los cancioneros de los siglos XV y XVI, debido a que fueron ‘sujetados’ por la creación de la imprenta. En términos musicales, no podemos destacar concomitancias claras entre los romances antiguos del siglo XVI y los de períodos más recientes, por otra parte, si en un siglo hubo tanta transformación en el sentido melódico, ¿cómo podemos insistir sobre la inmutabilidad

de las melodías con el pasar del tiempo? Finalmente, aunque se presume que los teóricos españoles del Renacimiento implicaban que las melodías de algunos romances eran tradicionales y por lo tanto de gran antigüedad y que se empleaban libremente con diferentes textos, cómo podemos explicar el que dichas melodías sufrieran un opacamiento total a comienzos del siglo XVII?

Tan sólo podemos decir que nuestros criterios para determinar lo que es ‘tradicional’ y lo que es ‘artístico’, para discriminar entre lo ‘popular’ y lo ‘erudito’ y para comprender lo que es ‘creativo’ y lo que es ‘estático’ requiere una revaloración seria y profunda, así como la multitud de inquietudes adicionales que suscita la trayectoria de este género singular. Tan sólo tenemos por cierto el que el estudio del romance nos augura, cada día más, un amplio y fértil terreno para desentrañar los secretos del cantar popular.⁷⁵

No obstante, desde la observación de las grabaciones de romances tradicionales realizadas a lo largo del siglo XX en España,⁷⁶ de los diversos estudios publicados que incluyen material sonoro, partituras o hacen referencia directa al hecho sonoro (autores como Traperó y Esquenazi, Débax, Pardo Tovar y Pinzón Urrea, entre otros), en cuanto a la estructura musical y teniendo en cuenta la diversidad que supone la dispersión geográfica y cultural del romance, se detecta una serie de características que, al parecer, pueden ser comunes a los romances de cualquier lugar:


- Líneas melódicas sencillas y con fluidez que permiten entender el texto de corrido, es decir, la melodía está al servicio de la comprensión del contenido literario. Así mismo, esta sencillez de lo melódico proporciona facilidad de memorización para quienes interpretan y para el oyente.

⁷⁵Friedmann, Susana. “Tradición y cambio en el romance y algunas consideraciones sobre su proyección en América Latina”. En: *Revista Colombiana de Investigación Musical*. Vol. 1, no. 1 (ene.-jun. 1985). Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Sección de Musicología. p. 103

⁷⁶ Para citar algunos ejemplos, véase la colección *Andaraje* de la Diputación provincial de Jaén; el romancero tradicional soriano compilado por Luis Díaz Viana o el cancionero tradicional de la provincia de Madrid compilado por José Manuel Fraile.


- La estructura de la melodía está formada por dos frases: antecedente y consecuente y cada una de éstas por dos semifrases. Cada semifrase corresponde a un verso –en muchos casos octosílabo–. Un ejemplo de esta estructura se encuentra en el romance *Y el sábado de mañana*.⁷⁷

Frase 1



Yel sá-ba-do de ma - ña-na _____ mandó la muer-te por mi, ___ yo

Frase 2



le con-tes-téa la muer - te _____ queaho-ra yo no ___ pue - do ir.

- Reiteración de la línea melódica tantas veces como versos tenga el romance. Si se tiene en cuenta la reiteración melódica y la figura siempre rítmica de los octosílabos, desde la música y la literatura se logra una doble fijación en la memoria de este tipo de narrativa cantada.
- También se pueden encontrar romances con una melodía de una sola frase musical que abarca dos versos. Según Trapero y Esquenazi estas melodías corresponden a modelos más antiguos.
- La rítmica también está al servicio del texto. Es frecuente encontrar una figura rítmica por cada sílaba y sólo algún tipo de adorno al final de cada semifrase o frase, ejemplo: *la sapa estaba pariendo*.⁷⁸

⁷⁷ Fragmento del romance *Y el sábado de mañana* interpretado por Genoveva Blandón Torres (85 años oriunda de Buchadó, Vigía del Fuerte, Antioquia). Colectada en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

⁷⁸ Fragmento del romance *La sapa estaba pariendo* interpretado por Aurelina Romaña Quejada (oriunda de Bebaramá). Municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia. Colectada en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.



- La métrica es bastante libre, hecho que hace posible observar cambios de metro o, incluso, libertad métrica, sin una definición clara de los acentos musicales. En este último caso, la duración de las notas aparece un tanto irregular o flexible, lo que podría llevarnos a una reminiscencia de las maneras propias del canto llano o gregoriano. También se podría hablar de un *ad libitum* permanente, eterno, que sólo es interrumpido por la necesidad de hacer énfasis en algún hecho determinado de gran importancia en la narración. Se debe aclarar que no siempre los romances presentan esta libertad métrica, pues cuando son utilizados como cantos de labor o como cantos lúdicos, se hace absolutamente indispensable la rigurosidad métrica para asegurar el ritmo del trabajo o del juego.

En cuanto a la instrumentación, es habitual que los romances se canten *a capella*, sin ningún tipo de acompañamiento. Se supone que esta práctica está ligada a los espacios cotidianos en los que el romance hace presencia, y al carácter improvisatorio y colectivo de su ejecución, aunque necesariamente no siempre ha sido así.

Estos elementos comunes permiten plantear nuevas preguntas de investigación: ¿En qué medida la música de los romances guarda en su estructura un origen común? ¿Qué lugares en América o en España han transformado radicalmente estos principios? ¿Cuáles serían las nuevas estructuras? Al abordar más adelante el estudio de algunos romances del Pacífico colombiano, podremos observar cambios significativos a estos modelos.

1.3 Aproximación a la historia de los romances en América

La época del descubrimiento y conquista de América coincide con el floreciente desarrollo del Romancero en los actuales territorios de España y Portugal. Es período de

oro, donde los poetas y escritores eruditos de la península plasman en forma de romance lo mejor de su poesía, pero también donde el pueblo llano se expresa con naturalidad a través de él. Este hecho no podía pasar desapercibido en las tierras recién descubiertas, porque el Romancero igualmente viaja, y en los tres siglos posteriores de dominio español y luso sobre el Nuevo Mundo se hace voz y se hace letra escrita (las dos fuentes principales de penetración) para convertirse a lo largo de la historia en una nueva expresión: el *Romancero Pan- hispánico* como lo llamó Menéndez Pidal.

Trapero y Esquenazi dicen que es necesario aclarar que los romances en América son de carácter popular o tradicional, en contraposición al género romance que en España alcanza una doble connotación histórico – literaria, como se puede deducir del párrafo anterior: el Romancero docto, de gran desarrollo académico, y el popular.⁷⁹

Contrario a esta tesis, sí existen en América romances eruditos, por ejemplo, los romances analizados por Beutler en su libro sobre el romancero español en Colombia.⁸⁰ Los textos allí recopilados y estudiados, sin alcanzar un desarrollo nuevo para el género romance desde América, logran constituir un pensamiento ilustrado; sus autores buscan imitar el desarrollo peninsular de los siglos de oro, tratan de imponer un carácter académico y refinado, además de incorporar algunos elementos de las tradiciones populares criollas, que al decir del profesor Wiston Caballero, se trata de “tradiciones de grupos minoritarios para penetrar la estructura social del poder”.⁸¹

La primera fuente de penetración, la oral, se hace efectiva desde los primeros años del descubrimiento a través de la palabra misma de los conquistadores; con el romance cantan sus tradiciones y sus hazañas:

⁷⁹ Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha, *Romancero Tradicional y general de Cuba*. Gobierno de Canarias; Consejería de Educación, Cultura y Deportes de España, Madrid, 2002.

⁸⁰ La *invectiva apologética* y el *Romancero colombiano*, para citar dos ejemplos de siglos pasados o poemas escritos a lo largo del siglo XX por autores como León de Greiff (*Relato de Ramón Antigua*) o Darío Samper (*Poemas de tierra caliente*).

⁸¹ Caballero, Wiston, Entrevistado por Alejandro Tobón. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, abril de 2006.

*Sabido es que el canto, el tocar instrumentos, la lectura, la narración oral de historias de aventuras e informaciones sobre el Nuevo Mundo, representaban una gran parte del pasatiempo de los pasajeros de los barcos españoles. Se llevaban a cabo representaciones teatrales para hacer olvidar las incomodidades de la travesía. A menudo había músicos de profesión en los barcos.*⁸²

Se tiene certeza que ya en 1519, en el viaje de Hernán Cortés hacia la conquista de México, se cantaron viejos y reconocidos romances; y que los cantaban por igual los altos mandos del ejército o el soldado raso. Todos podían encontrar el verso adecuado para el momento oportuno. Los conquistadores, letrados o no, “traían toda una tradición poética y musical a bordo de sus carabelas, como lo demuestra la casi increíble propagación de la Delgadina,⁸³ cuya presencia se ha revelado en los más remotos confines del continente americano con variantes más o menos acentuadas —en las palabras, en la melodía o en ambas—, pero con persistencia de la idea central”.⁸⁴

Al mismo tiempo que narran su tradición, aparecen nuevas historias, las más de ellas vinculadas con sus hazañas y glorias, es el caso por ejemplo de Bernal Díaz del Castillo con el relato sobre Hernán Cortés y la conquista de México.

Esta oralidad, vínculo naciente de los primeros habitantes americanos de la época de la conquista y periodo inicial de la colonia —indígenas, criollos y esclavos— con el Romancero, será importante también en la divulgación que se produce en el siglo XIX con la llegada de nuevas tandas de emigrantes campesinos de la península ibérica a América Latina, los cuales tendrán vinculación directa con las recién formadas comunidades

⁸² Beutler, Gisela, Estudios sobre el Romancero... p. 19

⁸³ Este romance aparece en la mayoría de las publicaciones del Romancero Panhispánico, y llama la atención cómo en la literatura de principios del siglo XXI, sigue siendo parte de la memoria del pueblo: “Rosa Cabarcas me había aconsejado que la tratara con cautela, pues aún le duraba el susto de la primera vez. Es más: creo que la misma solemnidad del rito le había agravado el miedo y habían tenido que aumentarle la dosis de valeriana, pues dormía con tal placidez que habría sido una lástima despertarla sin arrullos. De modo que empecé a secarla con la toalla mientras le cantaba en susurros la canción de Delgadina, la hija menor del rey, requerida de amores por su padre [...]” García Márquez, Gabriel *Memoria de mis putas tristes*, Roses, Barcelona, 2004, p. 57-58

⁸⁴ Carpentier, Alejo, citado por Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha, *Romancero Tradicional*...p. 24

mestizas y mulatas. Es la misma oralidad que constituye la base actual en la transmisión de los romances.

La segunda fuente de penetración, presente desde el siglo XVI y muy significativa durante los siglos XVIII y XIX, se da a través de textos escritos. En el Archivo General de Indias, de Sevilla, reposan cientos de documentos que dan fe del envío permanente a las colonias españolas de remesas de libros con contenidos diversos –entre los que se encontraban romances–, autorizados por la Casa de Contratación.

*El 10 de mayo de 1669 Francisco Martínez hace entrega de una extensa lista de libros para un embarque a “Cartaxena i puerto belo”...*⁸⁵

El 21 de mayo de 1730 el Santo Oficio recibe una lista de libros que Ciriaco Sánchez Espejo “tiene q. embarcar a los Reinos de las Indias en los presentes Galeones [...] compuestos de los libros siguientes = q. van en distintos navíos [...] Comedias, relats. Romanzes y libros de doctrina”.⁸⁶

Los pliegos sueltos, que cobran gran popularidad en el siglo XVIII, serán otra forma, más económica, de poner a circular información entre la Península Ibérica y el continente americano. Los relatos españoles, enviados en gran abundancia a América como lectura de entretenimiento, se convierten en el referente y modelo para los festejos coloniales que querían siempre imitar la vida peninsular. “Pliegos sueltos, intitutados como ‘romances y relaciones’, se encuentran al final de casi toda la lista de remesas de barcos relacionadas con transportes de libros, desde Sevilla hacia América Latina, especialmente durante la primera mitad del siglo XVIII”.⁸⁷

⁸⁵ Archivo de Indias, Legajo de contratación 674, Estante 19, Caja Nº 6, en: Beutler, Gisela, Estudios sobre el Romancero... p. 121

⁸⁶ Archivo de Indias, Legajo 674, Folio doble, folio 3.

⁸⁷ Beutler, Gisela, Estudios sobre el Romancero.... P. 141

Gisela Beutler, nos dice, además, que el romance aparece en América Latina, desde la oralidad o desde los textos escritos, como poesía representativa de la tradición histórica ibérica dentro de las colonias y, por tanto, digna de imitación.

*El romance representa un vínculo estrecho con la madre patria: se considera como un trozo del espíritu de Castilla. En el siglo XVII es la expresión de una tendencia monárquico— española de la Colonia, como se exterioriza en los concursos poéticos llevados a cabo a imitación del ejemplo español, durante los fastuosos festejos en ocasiones oficiales, en las fiestas eclesiásticas, que siguen igualmente el modelo español, y hasta tratan de superarlo. O el romance surge en la poesía religiosa, donde está vinculado a la tradición literaria de España.*⁸⁸

Se puede suponer, entonces, que a América llegaron romances de todo tipo y condición; que se cantaron tanto romances históricos y novelescos como romances amorosos o religiosos; que convivieron en el mismo espacio los transmisores de romances ilustrados con quienes divulgaron los romances vulgares; y que los receptores, personas iletradas en su mayoría, simplemente asimilaron estos legados para constituir una nueva tradición. “Como la música, dice Argeliers León, se han desarrollado y han evolucionado ‘de acuerdo con las razones de nuestro pueblo, en nuestro pueblo y por nuestro pueblo’”.⁸⁹

Contrario a este pensamiento, aparecen ideas como la de Rafael Olivares Figueroa quien escribió respecto al romance español llevado a Venezuela:

El romance español, retenido pero no asimilado, conservó siempre su letra y música diferenciadas de la producción criolla; no evolucionó, sino corrompióse. Los desviatramientos[sic], los errores, las incoherencias, iban sucediéndose a través de los siglos, como en la misma España; pero con manifiesta inclinación a yuxtaponerse los más dispares; así hubo de trocarse más de una vez, los nombres de los protagonistas, originando gran desconcierto. Sin embargo, parece casi milagroso que se conserven de

⁸⁸ Ibid. p. 204

⁸⁹ León, Argeliers, citado por Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha, *Romancero Tradicional...* p. 22

*ellos tantas muestras, singularmente de argumentos favoritos, y que hayan mantenido cierta frescura.*⁹⁰

Tanto los romances “retenidos” sin “asimilación” como la construcción de nuevas historias a lo largo y ancho del continente, van dejando un repertorio común en el que la tradición poética latinoamericana se identifica y las músicas locales recrean, pero al mismo tiempo va fluyendo un nuevo repertorio en donde se dejan de lado las palabras que los ubican en la Península, que cuentan historias ibéricas para hacerse más propios de cada lugar. Aparecen en antiguas estructuras romanceriles los topónimos y las peculiaridades que consolidan las nuevas culturas, se adaptan a los contextos históricos, sociales y geográficos locales y se revitalizan a través de formas musicales llenas de un nuevo “sabor”; incluso, como dicen Trapero y Esquenazi, “los personajes históricos se adaptan a la realidad más cercana”.⁹¹ No obstante esta transformación, resulta interesante observar cómo algunos romances conservan textos en los que el “moro”, el “conde” o los “infantes” siguen siendo los protagonistas de los relatos; o cómo en los imaginarios de pueblos negros, mulatos y mestizos, se hace evidente el sueño de conquistar el reino, encontrar el príncipe o ganar la batalla.

Es visible, pues, que son diversas las peculiaridades del Romancero en América Latina y que, en contraposición a la consideración de Menéndez Pidal de concebir a este continente como una única región romancística indiferenciada —al parecer la propuesta ha permanecido vigente hasta hoy con algunos interrogantes formulados por varios investigadores— se planta la idea de entender esta realidad como un hecho complejo y múltiple, que aún no se ha estudiado suficientemente y, por tanto, no es posible clasificar ni por regiones, ni por usos y funciones, ni por las interrelaciones entre antiguas tradiciones con culturas mestizas locales y nuevas migraciones. Al respecto plantean Atero y Trapero y Esquenazi:

⁹⁰ Olivares, Rafael, citado por Moser, Mariela. “El romance en América”. En: *Colombia Ilustrada*. Tomo 1, Vol. 2, (ene-jun. 1970). Medellín. p. 67

⁹¹ Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha, *Romancero Tradicional*...p. 30

Hoy las regiones romancísticas muestran diferencias evidentes a la hora de actualizar sus romances. Es la prioridad de la herencia o de la innovación la que da lugar a que surjan distintos tipos de un mismo tema, tipos que coinciden con determinadas zonas geográficas. Hay regiones eminentemente arcaicas, donde predomina la herencia —lo aprendido— sobre la innovación —lo creado—; aquí sus tipos romancísticos son más fieles a las formas antiguas; por el contrario, en otras regiones es más fuerte la innovación que la herencia. En estas zonas las transformaciones sufridas en el romance han sido mayores, sus tipos romancísticos están más alejados de los primitivos.

*A la hora de diferenciar las distintas regiones, podemos apreciar también ciertas preferencias temáticas. Por ejemplo, las zonas más arcaicas conservan algunos temas que en las más modernas han desaparecido por completo.*⁹²

*De la misma manera que los textos de los romances se han adaptado a las peculiaridades lingüísticas dialectales de cada región del Mundo Hispánico, y aun los niveles de la fábula y de la intriga de cada romance se han acomodado a las particularidades culturales y a las cosmovisiones de cada región, también la música con que se cantan los romances tiene particularidades propias de los géneros folclóricos de cada lugar, incluso en el uso de instrumentos, cuando se usan. De ahí que en el continente americano pueda hablarse de ‘áreas’ de dispersión del romancero, tanto por lo que se refiere a la tradición de los textos como también a la música con que esos textos se cantan, y una de ellas, bien caracterizada, es la región del Caribe [...].*⁹³

1.4 El Romancero en Colombia

Particularmente en Colombia, se ha encontrado la tradición de cantar romances en las distintas regiones que conforman el país: en las montañas andinas, las llanuras del Orinoco y en los litorales del mar Caribe y del océano Pacífico. A lo largo del siglo XX,

⁹² Atero Burgos, Virtudes, “Panorama general... p. 24-25

⁹³ Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha, *Romancero Tradicional...*p. 444

diversos investigadores y algunas misiones, nacionales y extranjeras, han recopilado un número significativo de textos y han hecho grabaciones *in situ* de este fenómeno sociocultural. Nombres como Guillermo Abadía Morales, Octavio Marulanda, Joaquín Piñeros Corpas, Germán de Granda, Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, Egberto Bermúdez, Nina Friedemann, Jaime Arocha, Susana Friedmann, Benjamín Yepes, Óscar Vahos, Miguel A. Caicedo, Néstor Castro Torrijos; las comisiones del Ministerio de Cultura (antes Colcultura), del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, de la Universidad Nacional de Colombia, del grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia, o la Misión Anglo – colombiana de finales de la década de 1950... Ellos y otros más han producido importantes pero esporádicas publicaciones o compilaciones que abren caminos para entender la compleja red del romance en esta nación suramericana.

Entre todos ellos, es necesario destacar el trabajo realizado por la investigadora alemana Gisela Beutler, quien después de recorrer el país en los primeros años de la década de 1960, publica una obra sin precedentes y hasta ahora sin continuación: *Estudios sobre el romancero español en Colombia. En su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*.⁹⁴

La doctora Beutler hace un recorrido pormenorizado sobre la llegada, apropiación y desarrollo del romance en Colombia. Particularmente centra el análisis en: los vestigios de romances tradicionales españoles y la influencia del Romancero culto sobre las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos (1522-1607); los romances religiosos y las justas poéticas del siglo XVII; los romances en la obra de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla y de Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara en el siglo XVIII; los primeros romances considerados verdaderamente colombianos como el *Romance de la Defensa de Cartagenade* 1741; algunos de la época de la independencia de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX; el *Romancero colombiano* de 1883 en homenaje al centenario del nacimiento de Simón Bolívar; y las colecciones de romances de la primera mitad del

⁹⁴ El libro, escrito originalmente en alemán y publicado en 1969, es traducido al español por Gerda Westendorp y divulgado en Colombia a través del Instituto Caro y Cuervo en 1977.

siglo XX, entre ellos, *El virrey Solís* (Bogotá, 1928), *Romancero Colonial de Santiago de Cali* (Cali, 1936), *Romancero de la conquista y de la colonia* (Bogotá, 1938), *Romancero del Tabaco* (Bucaramanga, 1941), y *Romancero de Cartagena* (Bogotá, 1954).

Presenta la investigadora, asimismo, un recorrido por distintas regiones del país y se acerca al mundo campesino desde donde hace visible la difusión oral del Romancero y su conexión con fiestas y ritos, además de la recreación de viejos textos y la incorporación de nuevos repertorios. Sin embargo, es claro que el objetivo central de la investigación, como su nombre lo indica, se centra en el Romancero español en Colombia, y se hace evidente el énfasis por auscultar el desarrollo académico del romance, el que es ante todo poesía. Poco se analiza el hecho popular, los cambios y apropiaciones que presentan históricamente los romances entre los campesinos colombianos, y menos aún, el hecho sonoro, aunque se destaca que la obra muestra un importante número de partituras transcritas por Peter Kahn que históricamente serán referencia para ésta y futuras investigaciones.

Consciente de que la mejor manera de comprender el sentido total de la investigación de Beutler, o de cualquier autor, es acercándose al texto completo, se transcriben a continuación algunos apartes con el objetivo de presentar un panorama sucinto sobre el desarrollo histórico del romance en Colombia:

Las referencias al Romancero del siglo XVI en Colombia, dentro de la obra de Juan de Castellanos, son un reflejo directo de la gran época del florecimiento de los romances en España. Pueden haber sido transmitidos por fuentes orales o escritas, o a través de la tradición musical de la época. No son muy frecuentes a causa de la tendencia literaria italianizante del poeta.

La tradición del romance culto no se interrumpió en el Nuevo Reino de Granada, como tampoco lo fue en los otros países de las colonias. “El romance como combinación métrica” –según las palabras de José Manuel Rivas Sacconi– estuvo ciertamente en uso entre nosotros durante toda la Colonia. En los siglos XVII y XVIII el romance artístico, dentro del estilo del cultismo y el conceptismo, llega a ser el marco para los temas más diversos, y se halla en estrecha conexión con el

*Romancero culto de la madre patria, aunque acusa ciertas particularidades coloniales como el recargo de las metáforas. Sin embargo, por esta época también se encuentran referencias al Romancero tradicional, a la par con los romances cultos.*⁹⁵

Como ya se expresara, los libros de música del siglo XVI contienen obras españolas de estilo antiguo (villancicos, romances, canciones), música vocal para una y varias voces con acompañamiento, música instrumental junto con motetes, salmos y misas para estudios de música sacra. “Así resultaba que, cuando un religioso tuviera inclinación musical, y quisiera adornar el culto eclesiástico con la música —según una usanza bien conocida en la Península y en las colonias, dentro de los programas de la iglesia— encontraba igualmente romances entre textos de música sacra”.⁹⁶

I.J.Pardo hace destacar el talento musical de Juan de Castellanos basándose en varias referencias a la música, que se encuentran en las Elegías. Castellanos era considerado por sus contemporáneos como diestro en el canto gregoriano, ejecución del órgano y composición de contrapunto [...]

Se puede suponer, y es casi indudable, que Castellanos conociera o poseyera una selección de libros de música españoles del siglo XVI, ya fuera por interés profesional o particular, y seguramente encontrara entre ellos romances españoles en transcripción instrumental o polifónica —como se usaba entonces— si prescindimos de la tradición oral, que seguramente tampoco podía serle desconocida.

*Las pocas pero muy dicientes alusiones de Castellanos hacen presumir la importante divulgación de literatura musical polífona profana en los albores de la conquista, una literatura que, como ya se ha indicado, contenía igualmente adaptaciones de los romances españoles más conocidos, de modo que de ahí resulta una fuente de penetración del Romancero.*⁹⁷

A lo largo del siglo XVII la importancia de la vida religiosa católica y el desarrollo de un número creciente de actividades eclesiásticas, van a marcar la tradición del romance

⁹⁵ Beutler, Gisela, Estudios sobre el Romancero... p. 203

⁹⁶ Ibid. p. 24

⁹⁷ Ibid. p. 24-27

en Colombia. Igual que en los territorios de la actual España, este repertorio lírico y musical es usado frecuentemente en fiestas de tipo religioso y en los “juegos florales” o “justas poéticas”, concursos y festivales que acompañaban las celebraciones oficiales de la corona, siempre siguiendo los patrones y normas de los modelos españoles. Lo particular de este momento es que se empiezan a conocer romances compuestos en el Nuevo Reino de Granada:

[La Inectiva Apologética, obra escrita por Hernando Domínguez Camargo en 1652] *abarca 69 páginas, es una fuente de conocimientos sobre las tradiciones bíblica y grecolatina y sobre las ciencias naturales... La obra es una sátira que se ocupa de autores doctos, pero además presenta rasgos populares. Se encuentran en ella varias alusiones a adivinanzas, refranes y costumbres de la época, o sea a la ‘cultura popular’, que a pesar del enfoque cultamente esotérico ocupan un lugar considerable dentro del propósito sarcástico de la Inectiva. La sabiduría se mezcla con la tradición popular.*⁹⁸

De lo anterior se deduce fácilmente que la transmisión de los romances se hizo durante este siglo a través de curas y religiosos ubicados en diversas misiones y parroquias del territorio nacional.

El siglo XVIII presenta, paralelo a los romances religiosos, el surgimiento de relatos enfocados especialmente a temas cortesanos o campestres y los que informarán de los acontecimientos del momento, son los llamados “romance noticiero” como por ejemplo “Romance de la Defensa de Cartagena”:

El “Romance sobre la Defensa de Cartagena”, del año de 1741, es el único romance de mayor extensión compuesto y conservado en Colombia. Comprobada la continua afluencia de romances españoles enviados a “Tierra Firme” durante los años treinta del siglo XVIII, puede suponerse que la composición de este romance, aunque originada en el suelo latinoamericano, podría basarse en modelos españoles, y

⁹⁸ Ibid. p. 92

*quizás haberse inspirado por estos. Así quedaría documentada una relación directa entre las tradiciones romancísticas de España y de Colombia.*⁹⁹

Desde la perspectiva de los patriotas, el romance no es de fiar para representar el pensamiento de la época de independencia:

El romance como forma de expresión para la actividad emancipadora y como poesía política agresiva no parece —hasta donde podemos juzgar por el material disponible— haber sido considerado por los patriotas combatientes colombianos como vehículo adecuado, a no ser en los casos en que se empleó con intención de parodia y de burla. El romance se consideraba de tradición española y, quizás por ello, no parecía un vocero adecuado.

*La poesía política, surgida al calor de los acontecimientos, escogió otras formas populares que consideró más apropiadas, sobre todo décimas, octavas, redondillas y coplas, así como el diálogo patriótico en verso. A pesar de su ascendencia española se consideraban estas estrofas como autóctonas colombianas.*¹⁰⁰

Según Beutler, este hecho acompañado de la aparición de canciones en forma de relato (posibles precursoras de lo que actualmente se conoce como “corrido”, de gran desarrollo en México y Colombia), podría explicar la ausencia de romances en el período de la independencia.

La forma castiza del romance octosilábico solamente se presentará de nuevo en Colombia a finales del siglo XIX,¹⁰¹ cuando ya los sucesos de emancipación hayan quedado muchos años atrás, y, entonces, surgirá como una nueva expresión del sentimiento nacional, ahora marcadamente “suramericano”. Bajo la influencia del Romancero español romántico pueden presentarse remembranzas literarias de temas

⁹⁹ Ibid. p. 157

¹⁰⁰ Ibid. p. 170

¹⁰¹ Este tipo de afirmaciones confirman el marcado interés de la investigadora por el desarrollo del romance en los ámbitos artístico y urbano (interés literario de poetas y escritores) porque la tradición oral del romancero octosilábico regada por gran parte del territorio nacional no iba a aparecer en el siglo XVI, desaparecer en el XVIII para resurgir en el XIX. Los campesinos colombianos, sin interrupción, siguieron cantando y recreando los romances.

*patrióticos, dentro de una colección de romances, como la que representa el Romancero colombiano de 1883. En el siglo XIX además se hace referencia – esporádicamente– a romances en los costumbristas, en el despertar del interés por la poesía popular.*¹⁰²

*Los géneros populares de música, canto y bailes folclóricos de esta época [siglo XIX] son, sobre todo, bailes colombo– españoles como bambuco, torbellino, pasillo, guabina, etc. A estos se les dedican poesías y composiciones, y se discute el origen del elemento indio, español o negroide. Estas discusiones ocasionales dan una idea sobre la situación real de la tradición de estilo popular. Marginalmente surge la mención del romance.*¹⁰³

Plantea Beutler que el siglo XX sólo puede mencionarlo de manera informativa por la ampliación del sentido y la multiplicidad de temas:

El concepto de Romancero llega a tener una ampliación de sentido, dentro de las colecciones modernas, que casi no corresponde al antiguo y tradicional. Pasa a ensanchar el campo de la poesía de leyendas, para luego convertirse en la evocación lírico – subjetiva del pasado, alrededor de una ciudad o persona determinada, de la época de la Colonia o de la Independencia, la que sin embargo, se considera desde un punto de vista de sensibilidad moderna. Inclusive, llega a tratar sobre ramos de la producción, como, por ejemplo, la plantación del tabaco.

*La palabra Romanceroa menudo tiende a designar, en general, lo autóctono, lo nacional, y sirve así como título de colecciones líricas, que deben su existencia al colorido local, y que incluyen al mismo tiempo los valores sentimentales inspirados por el paisaje y relacionados con él. Esto es válido para toda la América Latina.*¹⁰⁴

Finalmente Beutler señala que el término Romancero significa también en Colombia “lo autóctono, sencillo, sin falsificar que ha seguido subsistiendo en el pueblo a

¹⁰² *Ibíd.* p. 205

¹⁰³ *Ibíd.* p. 184

¹⁰⁴ *Ibíd.* p. 190-191

través de los años”,¹⁰⁵ y que son las regiones habitadas por los negros (Nariño, Chocó, Costa Atlántica) donde más profusamente se han conservado los romances españoles, inclusive en versiones arcaicas.

1.5 Y en el Atrato, el romance se hizo negro

El océano Pacífico baña el occidente de Colombia a lo largo de 1.300 kilómetros. Esta región selvática, lluviosa, húmeda, cálida, con uno de los índices de biodiversidad más altos del planeta y rica en minerales, fue uno de los espacios geográficos donde la dominación española de los siglos XVI, XVII y XVIII, en su afán por encontrar riqueza, diseminó gentes con otro color de piel.

Particularmente la cuenca del río Atrato, área que comprende una pequeña porción de las montañas de la cordillera Occidental Andina, donde nace el río, y las tierras bajas de la hoya de su cauce hasta la desembocadura en el Golfo de Urabá en el mar Caribe, fue eje fundamental para la conquista de estas tierras. El gran caudal del Atrato que lo hace navegable en casi el 80% de su curso para embarcaciones de hasta 200 toneladas, la extracción de oro y platino de sus afluentes, la riqueza y variedad de maderas, y los cultivos de caña de azúcar y banano, hicieron de esta región emporio de riqueza y vía natural de penetración hacia todo el territorio del occidente colombiano.¹⁰⁶

El territorio, que antes de la llegada de los europeos no era homogéneo desde la composición socio-cultural de sus habitantes, puesto que en él vivían distintos grupos humanos:¹⁰⁷ chancos en el río Garrapatas, yacos en el alto Calima, tootuma e ingarae en el río Sipí, noanamá (waunana) en el bajo San Juan, surucos en el río Quito, poromeas en el Bojayá, cunas en el bajo Atrato, tatamá e ima del alto San Juan y los citará del alto Atrato¹⁰⁸—los tres últimos pertenecientes al subgrupo emberá—,¹⁰⁹ es entonces repoblada

¹⁰⁵ *Ibíd.* p. 206

¹⁰⁶ Actualmente la cuenca del Atrato sigue siendo la principal vía de comercio de la región, aunque sólo para las ciudades y pueblos de sus riberas.

¹⁰⁷ Históricamente esta región, zona de aluvión, ha sido espacio de mezcla cultural de larga tradición.

¹⁰⁸ Obsérvese cómo la ubicación de los grupos humanos gira en torno a la cuenca de los ríos, la mayoría de ellos navegables, y única vía de contacto de un lugar con otro. Este mismo esquema perdura en los

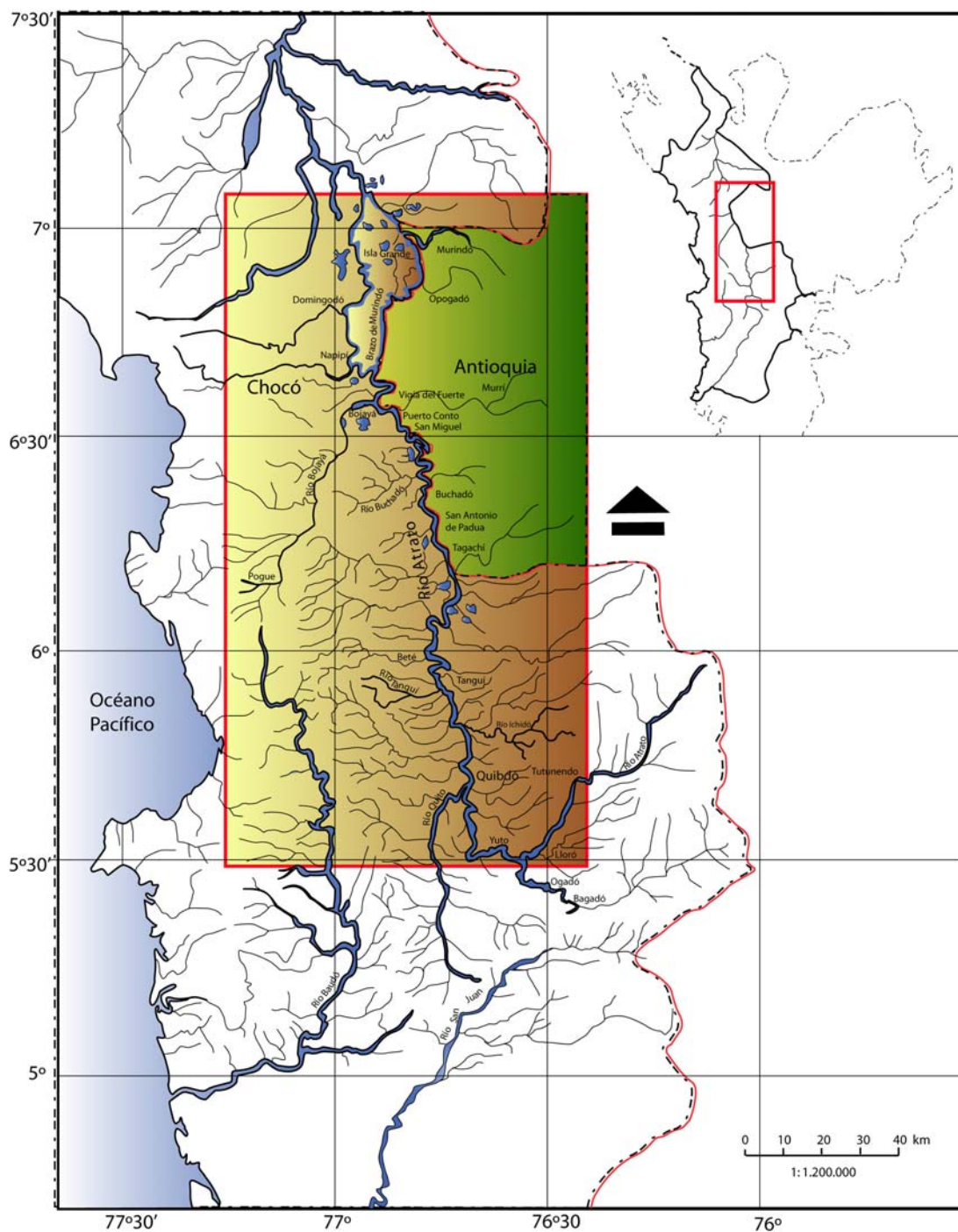
por hombres y mujeres venidos de distintas regiones y culturas africanas: Sudán, Congo y Angola, muchos de ellos pertenecientes a las etnias yoruba, carabalí, bantú y fanti – ashanti.¹¹⁰ Ellos, los negros, apropiaron esta tierra, crecieron y florecieron para consolidarse en lo que hoy han denominado algunos antropólogos como *cultura afrocolombiana*.

asentamientos mineros y azucareros de la colonia y se mantiene en la etapa republicana, porque las vías de comunicación siguen siendo los ríos ante la precariedad de las carreteras.

¹⁰⁹Vargas, Patricia, *Los Emberá, los Waunana y los Cuna. Cinco siglos de Transformaciones Territoriales en la Región del Chocó*, Bogotá. Inédito, citada por: Jimeno, Miriam, Sotomayor, María Lucía y Valderrama, Luz María, *Chocó Diversidad cultural y medio ambiente*, FEN, Bogotá, 1995, p. 57

¹¹⁰Vanín, Alfredo, “Cultura del litoral Pacífico: todos los mundos son reales”, en: Leyva, Pablo (ed.), *ColombiaPacífico*, vol. 2, Santafé de Bogotá, 1993, p. 552

Mapa 2 Cuenca del río Atrato



Fuente: Elaboración propia. Datos tomados de Instituto Geográfico Agustín Codazzi.¹¹¹

¹¹¹Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. *Diccionario geográfico de Colombia*. 4 vols. Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, 1996. Dibujante: Angelina González Espinosa. Se ubican algunos de los municipios y veredas del sector medio, lugares en los que se recogieron muestras culturales para este trabajo.

Sin ahondar en la historia de esta tierra, se destacan cuatro hechos del período colonial que serán significativos en el rumbo cultural del Pacífico colombiano: la incomunicación, la dispersión, la evangelización y la conformación de una cultura mayoritariamente negra.

- La región sufrió una doble fractura de comunicación: de un lado, en sucesivos períodos fue cerrada la navegación por el río Atrato, principal arteria fluvial, ante el temor de ser atacados y robados por navíos ingleses; de otro, la corona impuso una clara separación entre el sur y el norte¹¹² de esta región para evitar levantamientos y cimarronajes.
- El establecimiento de la población negra se dio en estrecha relación con el modelo minero: pequeños asentamientos dispersos a lo largo de los ríos, sin mucho contacto inicial con poblaciones indígenas o con los centros urbanos fundados y habitados por españoles, criollos y mestizos.

Estos dos hechos hicieron posible que estructuras sociales y culturales que se gestaran en el interior de la zona no tuvieran grandes interferencias, y que muchas de sus manifestaciones se conserven hasta hoy. Pero también marcaron diferencias notables entre el sur y el norte de la misma región. Mientras al sur el aislamiento se hizo muy notorio y sus expresiones están más cerca de culturas ancestrales africanas, en el norte (territorio chocoano y antioqueño) el contacto que el río Atrato permitía y sigue permitiendo con el Caribe —a pesar del cierre oficial de la navegación— hizo y hace efectivas fusiones con la cultura dominante y con poblaciones caribeñas, imprimiendo otros “sabores” a su manera

¹¹² Esta división corresponde actualmente a los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca al sur y Chocó y el occidente de Antioquia al norte. Históricamente se reconoce al río San Juan como frontera entre los dos territorios. Desde las expresiones musicales esta división se hace muy visible en el tipo de agrupación y los géneros representativos de cada territorio: el sur con el conjunto de marimba (conformada por instrumentos tradicionales de la región como la marimba, los cununos, el guasá y la tambora) que interpreta básicamente el currulao y sus variantes; el norte con la chirimía chocoana (clarinete, bombardino, redoblante, platillos) que ejecuta jotas, abozos, pasillos, contradanzas, entre otros.

de ser.¹¹³ Sin embargo, existen elementos comunes a ambas zonas de la región: “las prácticas mortuorias, la tradición oral como subsistema comunicativo y de memoria colectiva y la actitud y valores comunitarios”.¹¹⁴

Los otros dos elementos que serán fundamentales para comprender la compleja red de relaciones que se trazaron en este territorio, fueron la evangelización cristiana y el número creciente de esclavos y de población negra.

1.5.1 Esclavitud y poblamiento negro en el Atrato

Explica Germán Colmenares que la región norte del Pacífico era conocida desde las primeras expediciones hacia el Perú, y que desde 1538 fue erigida como gobernación. No obstante, fue la ciudad de Popayán el centro desde donde se dictaban las medidas respecto al desarrollo minero de estas tierras y donde habitaban el gobernador y los colonos que usufructuaban las minas.¹¹⁵ Al parecer, desde siempre la región fue vista como espacio minero sin gran interés para ser habitado por los colonos españoles.¹¹⁶

Los indígenas fueron importantes en un comienzo como guías en la selva y en el laberinto de los ríos, y como mano de obra en la explotación minera, pero su resistencia se hizo larga por lo que fueron sustituidos por los esclavos negros. El interés por los indígenas se redujo a “un escaso avío agrícola de las minas, el cobro de unos magros tributos de los sometidos y a evitar que las incursiones de los huidos alteraran el orden en los establecimientos mineros”.¹¹⁷

Las primeras solicitudes para efectuar la colonización, presentadas por los conquistadores españoles, informan sobre la población del Chocó, región rica en

¹¹³ Los flujos no oficiales (contrabando) de mercancías y productos, quizás más activos que el comercio regulado por la corona, permanecieron vigentes a lo largo del río Atrato, y con ellos los obvios intercambios culturales.

¹¹⁴ Vanín, Alfredo, “Cultura del litoral Pacífico... p. 553

¹¹⁵ Colmenares, Germán. Historia económica y social de Colombia 1537-1719. p.194

¹¹⁶ Es evidente, partiendo de la construcción del espacio colonial que concebía dos formas excluyentes pero complementarias: lo urbano como espacio de “civilización” para la gente “blanca” y lo rural concebido como pueblo de indios, que esta región Atrateña siempre fue periferia para el colono.

¹¹⁷ Zuluaga R, Francisco U. “Cuadrillas mineras y familias de esclavos en las minas de Nóvita (Chocó, Colombia). Siglo XVIII.” En: *América Negra*. No. 10 (diciembre). Bogotá, 1995. p. 54

*oro, con esclavos africanos. Todo el que entraba a colonizar en el Chocó –en el siglo XVI– iba acompañado de su ‘cuadrilla’ [cuadrillas de negros], que llevaba a cabo el lavado de oro en el ‘real de minas’, a orillas de los ríos, o en el interior de la región. El 14 de julio de 1574, el comandante Lucas de Ávila solicita al Rey de España la gobernación del Chocó, y el permiso para descubrir, con 500 esclavos negros, minas y vetas de plata y de oro (La corona puso 300 esclavos a su disposición). Él mismo logró reunir en el lapso de cuatro años 200 esclavos negros, con el claro propósito de efectuar la colonización ‘ducientos esclavos machos y hembras, para que con más facilidad se haga el dicho descubrimiento, se edifiquen e pueblen los pueblos que hobiere de poblar y se cultive y labre la tierra y se hagan ingenios de azúcar y planten árboles y plantas y hagan las demás cosas y labores que fuere menester para su sustentación y utilidad y perpetuidad de los dichos pueblos y pobladores...’ Se le confirió la posesión de todos los ‘negros cimarrones’ que desde más de un año se hubieran escapado de sus dueños. Se comprometía a llevar sacerdotes y religiosos para establecer las misiones y catequizar el territorio.*¹¹⁸

Para 1759 el total de esclavos reseñados es de 4.231. “De esta cifra se desglosan, por una parte, los esclavos ‘útiles’ o ‘de trabajo’ que son 2.528 y, por otra, los de “chusma” (niños, viejos o impedidos) que constituyen el resto”.¹¹⁹

Según datos de Ortega y Rueda, en 1776 la población del Chocó, calculada en siete localidades, estaba integrada por 14.662 habitantes, compuesta de la manera siguiente: 60.8% negros, 36.9% indígenas, 2.1% blancos y 0.15% religiosos.¹²⁰ Los negros se discriminaban a su vez en esclavos (39.3%) y libres (21.5%).¹²¹ Esta referencia deja en claro que ya desde el siglo XVIII se vislumbran los rasgos étnicos predominantes de los

¹¹⁸ Ortega y Ricaurte, Enrique y Rueda Briceño, Ana, *Historia documental del Chocó*, Departamento de Biblioteca y Archivos Nacionales. Ministerio de Educación Nacional, Kelly, Bogotá, 1954, p. 60

¹¹⁹ De Granda, Germán. *Los esclavos del Chocó. Su procedencia africana (S.XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998. p.6. Vale la pena mencionar que en este estudio De Granda presenta de manera pormenorizada la designación que se daba a los esclavos.

¹²⁰ Llama la atención la ausencia de datos sobre mestizos y mulatos, ¿No se había producido el mestizaje en esta región? Es casi seguro que sí, y que se haya producido desde los primeros años de conquista; entonces ¿Qué interés político, económico o social se esconde detrás de la ausencia de esta información?

¹²¹ *Ibíd.* p. 260

habitantes de este departamento y, por ende, las características culturales que van a marcar la vida y la historia de la región.

Sesenta años después, en 1843, la población negra del Chocó ascendía a 20.505 habitantes, la mayoría de ellos (90%) libres de la esclavitud.¹²² Desde estos años y hasta los primeros del siglo XX, la población negra no va a experimentar un crecimiento importante en el Chocó. Después de la guerra de los Mil Días (1903), el número de habitantes crece rápidamente; así, los datos de los censos de la primera mitad del siglo XX muestran cómo la población se duplica cada diez años. “A comienzos de los años sesenta el antropólogo G. Reichel-Dolmatoff describía el Chocó como una región con 161.666 habitantes, de los cuales tan sólo 25.430 vivían en centros nucleados de población y el resto en viviendas dispersas”.¹²³ En 1973 el censo arrojaba una población de 245.223 habitantes, y en 1993 la población chocoana ascendía a un total de 328.022 personas, de las cuales el 60% era población rural. Los datos demográficos de este año, calculaban que la población “estaba constituida principalmente por los afrochocoanos con diferentes grados de mestizaje”.¹²⁴ El último censo celebrado en el año 2005 proyectaba una población total para este departamento de 416.318 habitantes.¹²⁵

1.5.2 Misioneros en la cuenca del Atrato ¿evangelización en verso romanceado?

La labor de catequización fue dada principalmente a la orden religiosa franciscana que desde principios del siglo XVII llegó a la región,¹²⁶ siendo el Chocó uno de los primeros lugares en que esa orden monástica abriera misión en lo que actualmente

¹²² Estadística General de la Nueva Granada (Bogotá, 1948) en: West, Robert C. *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Instituto Colombiano de Antropología e historia. Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2000, p. 157

¹²³ Jimeno, Miriam; Sotomayor, María Lucía y Valderrama, Luz María, *Chocó Diversidad cultural y medio ambiente*, FEN, Bogotá, 1995, p. 10

¹²⁴ Ídem. Págs. 11-12

¹²⁵ Es importante destacar que los datos aquí suministrados corresponden al territorio chocoano que comprende las cuencas de los ríos San Juan y Baudó; parte de la cuenca del Atrato y el litoral pacífico norte de Colombia. No fue posible encontrar datos específicos sobre el crecimiento de la población en la cuenca total del Atrato, máxime cuando en el curso medio del río y en su desembocadura la ribera derecha corresponde al departamento de Antioquia. Los censos y los datos poblacionales no han sido recolectados por regiones geográficas sino por divisiones político-administrativas.

¹²⁶ De acuerdo con el Archivo Histórico Nacional de Colombia, citado por Robert West, la comunidad franciscana entró por primera vez a esta región en el año 1648.

corresponde al territorio colombiano.¹²⁷ Igualmente se tiene certeza de la presencia de jesuitas en este mismo siglo, puesto que hacia 1654 Francisco de Orta y Pedro Cáceres, sacerdotes de la Compañía de Jesús, fundaron varias poblaciones, entre ellas una llamada Citará que hoy se conoce como Quibdó.¹²⁸ Los misioneros vivieron con los negros en sus poblados, hecho que hizo posible que el adoctrinamiento católico y la poesía española marcaran profundamente los cantos y los relatos de los chocoanos.

No es tema central de este trabajo contar la historia de la evangelización de este territorio; sin embargo, es importante destacar algunos aspectos de este proceso puesto que serán determinantes en la apropiación que hacen esclavos y libertos de los relatos cantados.¹²⁹

La empresa misionera nunca fue lineal ni fácil. El desconocimiento del terreno, la inestabilidad y diversidad de intereses de quienes representaban a la Corona, la diversidad de lenguas aborígenes americanas y africanas, la falta de recursos económicos, los tiempos para que llegaran los nombramientos desde España, entre muchos otros factores, hacían que propuestas de viaje a catequizar a determinado territorio tomara años para hacerse realidad o, en ocasiones, a que nunca se ejecutaran. Así sucedió con este territorio atrateño, para el que se programaron diversas misiones pero pocas lograron su cometido.

Fray Matías Abad fue tal vez el primer monje que hacia mediados del siglo XVII hizo un recorrido de sur a norte por la cuenca del río Atrato¹³⁰, pero pagó con su vida esta

¹²⁷ De este proceso de evangelización queda actualmente una arraigada devoción a San Francisco de Asís, a quien llaman en la región “San Pacho”. Su fiesta, celebrada en el mes de octubre, es la más representativa del departamento del Chocó.

¹²⁸ Gómez Pérez, Fernando, *Chocó 500 años de espera*, Lealón, Medellín, 1980, p. 79

¹²⁹ Para ampliar la información al respecto, ver los trabajos de Luis Carlos Montilla (Los Franciscanos en Colombia Tomo II 1600-1700 y tomo III 1700-1830); y Manuel Jesús Romero (Los dominicos en América Latina y el Caribe. Esbozo histórico). Cabe destacar que ambos historiadores pertenecen a las respectivas órdenes religiosas y que sus trabajos, aunque valiosos, no se construyen con la distancia necesaria para analizar imparcialmente los hechos. Igualmente, se puede consultar el trabajo elaborado por Gregorio Arcila (Las misiones franciscanas en Colombia: estudio documental) y conocer la historia que en los últimos 100 años ha construido la comunidad claretiana con las culturas negras del Atrato.

¹³⁰ “Fray Matías Abad y el hermano Jacinto Hurtado salieron de Cartagena con el apoyo del gobernador Pedro Zapata de Mendoza con la pretensión de ‘pacificar’ a los indios y allanar la ruta del oro en el Chocó. Pero los intereses de Fray Matías iban más allá de lo espiritual. Antes de ser limosnero en el Convento de Cartagena, había sido minero en Mariquita”. Velásquez, Rogerio. “La fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó”. En:

gesta puesto que fue muerto por los citaráes. Después de él y con lapsos amplios de tiempo, siguieron diversas misiones que se fueron afincando a lo largo de este territorio; “llegaban por el Darién o por el sur dominicos, franciscanos, jesuitas, agustinos recoletos, capuchinos que se alternaron en la labor evangelizadora como preámbulo a las incursiones militares, ya no sólo en el Alto Chocó sino hacia las zonas intermedias del río Darién [Atrato]”¹³¹ hasta lograr su propósito: evangelizar a los indios y a los esclavos y ser parte integral de la explotación minera de la región. Así se consolidaba el sentido de esta empresa, que se puede expresar de manera clara en el reconocido adagio de la época: “almas para Dios, súbditos para el rey”.¹³²

Con ellos llega el idioma de una manera permanente, pero es sobre todo con ellos que llega la religión católica, lo que implica, según Marín Tamayo, que los indígenas y luego los esclavos negros tuvieron que adoptar el cristianismo como norma de vida¹³³—la adopción de creencias (dogma), los ritos (liturgia) y comportamientos (moral) establecidos por la jerarquía eclesiástica—. ¹³⁴ Si las nuevas tierras y los seres que habitaban en ellas eran ahora propiedad de un rey católico, por ende ellas y ellos tenían que constituirse como parte de la estructura católica. Pero esta construcción necesariamente debe ser entendida como un proceso sociocultural que varía según el espacio, el tiempo y los actores que intervienen en ella. No es lo mismo lo que sucedía en áreas urbanas con marcada presencia europea que lo que acontecía en territorios aislados donde el único representante de esa nueva estructura era un fraile.

La realidad geográfica y climática de la cuenca del Atrato implicó históricamente la construcción de pequeños asentamientos a lo largo del río, unos de fuerte tradición

Revista Colombiana de Folclor. Vol. 2, No. 4, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1960. p. 15-37

¹³¹ González Escobar, Luis Fernando, *Sirio-libaneses en el Chocó, cien años de presencia económica y cultural*. En: Boletín Cultural y Bibliográfico vol. 34, núm. 44. Biblioteca Luis Ángel Arango, OP Gráficas, Santafé de Bogotá, 1997, p. 9

¹³² Montilla, Luis Carlos. *Los Franciscanos en Colombia Tomo II 1600-1700*, Kelly, Bogotá, 1987, p. 351

¹³³ Si bien los indígenas, los africanos y sus hijos adoptaron elementos importantes de la nueva religión, prácticas como la poligamia, la adoración de antiguos dioses, la ignorancia respecto a los dogmas, o la apatía frente a prácticas sacramentales, por ejemplo, abren rápidamente el camino al sincretismo religioso.

¹³⁴ Marín Tamayo, John Jairo. *El discurso normativo “sobre” y “para” las doctrinas de indios: la construcción de la identidad católica en el indígena colonial del Nuevo Reino de Granada (1556-1606)*. En: Antíteses, Vol. 3 No. 5. Enero-Junio 2010, p. 71-94. En: www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses. Consultado el 26 de abril de 2011.

indígena, otros producto de la explotación minera, y otros como nueva apropiación que las culturas negras hicieron de este territorio. Pero la presencia indígena, por múltiples causas, fue retrocediendo y dejó la mayoría de estos asentamientos ribereños a los nuevos pobladores negros que serían en poco tiempo la mayoría en esta región.

De una permanencia estable de los misioneros en los pequeños poblados, se va pasando lentamente a un esquema donde los asentamientos no cuentan con la presencia del monje para dirigir los destinos religiosos de las comunidades negras. Los cimarronajes, el crecimiento de la población y la misma dispersión de la que hablábamos anteriormente hicieron que las comunidades religiosas se ubicaran en los principales centros urbanos del sector dejando a los pequeños poblados —que representaban una buena parte del total de la población— a la libre interpretación de las enseñanzas religiosas.

Idioma y religión constituyen una dinámica en la que necesariamente se consolida una nueva estructura de pensamiento que no puede ser lineal porque los actores provienen de diversas culturas y porque a su vez entre los asentamientos que se fueron fundando y fortaleciendo no siempre existía una comunicación constante. Ese nuevo pensamiento recreado en castellano, alimentado con la fe católica (sin la presencia de jerarquía eclesiástica), enriquecido con los códigos y símbolos de diversas culturas originarias de África, permeado por las relaciones entre los negros y los indígenas de América y con la esclavitud como relación de vida, va acrisolando y dando origen a los nuevos relatos a partir de los cuales se cimenta lo que hoy conocemos como cultura negra del Pacífico de Colombia, relatos que encuentran en la voz hablada y cantada —fruto de una oralidad consolidada como herramienta de poder— el lazo comunicacional necesario que los une y los diferencia como pueblo.

1.5.3 Siglo XIX: abandono político, economía de miseria y construcción cultural propia

Si bien la explotación del oro marcó la vida y el sentido inicial del poblamiento colonial del Pacífico cuyo eje fundamental era la producción minero – esclavista, el hecho de que los dueños de las minas no se asentaran en este territorio y que la administración se hiciera desde la ciudad de Popayán, implicó la construcción de una estructura diferente respecto al resto del territorio colonial

neogranadino. El esquema perduró más allá del límite político que produjo la gesta libertadora, y el siglo XIX transcurrió en el Atrato con la misma dinámica económica, política y social que dominó el siglo anterior: una pequeña élite blanca y mestiza dueña de minas, tierras y negocios determinaba el rumbo de la región y mantenía soterradamente una relación esclavista con el pueblo negro.

Peter Wade dice que por razones fundamentalmente políticas, la aceptación social de los antiguos esclavos era profundamente limitada. Para los blancos era suficiente consolidar los negocios mineros o lucrarse del comercio con la mínima inversión posible sin tener que vivir en la región. Así la mezcla de razas entre hombres de la élite y mujeres negras siempre se dio de manera secreta. Los negros, por tanto, en medio de ese aislamiento impuesto, no podrían estar preparados para los retos que la sociedad dominante imponía desde las capitales o ciudades importantes coloniales que ahora, como centros urbanos de la naciente república, seguían imponiendo los criterios económicos, políticos y sociales. “El área estaba relegada a ellos y dejada de lado, aunque continuaba proporcionando una reserva de recursos naturales para los empresarios de fuera y para una élite blanca local. De esta forma, y como resultado de los factores demográficos, económicos y políticos que caracterizaron su historia, el Chocó se convirtió en un lugar de la comunidad negra, de la resistencia negra y de la reelaboración de la cultura negra”.¹³⁵

Y esa reelaboración implicó para los negros asumir, desde el centro de la selva chocoana a orillas del Atrato, relaciones de poder, interactuar de igual a igual con la pequeña élite blanca que vivía con ellos, intentar sumarse a la nueva dinámica impuesta por la naciente república, iniciar la construcción de su ideario de ciudad, conectarse con el mundo a través del Caribe y entablar relaciones con nuevos habitantes llegados desde países de Oriente medio (especialmente sirio – libaneses)... Pero paralelo a estos hechos que se construían desde la “ciudad atrateña”, la mayoría de los habitantes de la región, campesinos ribereños, diseminados, como ya se dijo, a lo largo del río, construían sus particulares relaciones de poder, reelaboraban sus espacios rituales, apropiaban la naturaleza y consolidaban una economía comunitaria, suficiente para su subsistencia.

¹³⁵Wade, Peter, *Gente negra nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Universidad de Antioquia, Medellín, 1997, p. 143

Este pueblo de la cuenca del Atrato, interconectado al mundo por el mismo río, a lo largo del siglo XIX y principio del XX supo, desde el abandono estatal, desde la pobreza y desde la soledad y el aislamiento que le regalaba un país que no se identificaba con él, que no era posible construir una historia común con el resto de la nación.

1.5.4 El infortunio económico y político del siglo XX, un eslabón más para recrear el romancero

Colombia llegó al siglo XX en medio de una guerra civil que fue denominada “de los mil días” (1899 – 1902), conflicto interno que perduró a lo largo de este siglo bajo diversas premisas, con diversos actores, con períodos más cruentos que otros, pero que en el fondo tuvo siempre la misma esencia: imposibilidad de reconocer y asumir la diferencia entre culturas, entre regiones; imposibilidad de construir un camino propio.

El Estado neocolonial nunca fue capaz de reaccionar y liberarse de la nueva esclavitud que imponían los nacientes imperios. Los senderos por los que tenía que transitar estaban marcados y los gobiernos de turno sólo obedecían a ese derrotero. Era necesario que el país se modernizara y civilizara desde los parámetros impuestos; debía responder a los modelos de desarrollo que convenían. La nación fue andina y mestiza, se olvidó de las costas y de los mares, entregó a Panamá, consolidó una economía basada en el monocultivo y desconoció las posibilidades de desarrollo que estaban implícitas en la diversidad de territorios, climas y culturas.

El Atrato que hasta la década de 1920 era arteria principal de conexión entre el Caribe y el occidente de Colombia, se convierte en los años siguientes en un río que servía únicamente como posibilidad de comunicación entre los pequeños poblados de sus orillas. Hasta la pequeña élite blanca y la naciente élite negra¹³⁶ salió de este territorio para ubicarse en la nación andina. El río se quedó solo con la población campesina negra, mulata e indígena que desde siglos atrás había apropiado este territorio. La economía de

¹³⁶“Aunque los negros eran generalmente sirvientes o se esperaba que ocuparan posiciones serviles, había también una pequeña élite que tenía cierto poder económico y estaba en capacidad de educarse”. Wade, Peter, *Gente negra nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Universidad de Antioquia, Medellín, 1997, p. 148.

subsistencia a partir de la riqueza natural del territorio hizo posible que los atrateños permanecieran allí y su cultura, como en la época de la colonia, continuara recreándose a partir de sus propios relatos.

No obstante, es importante señalar dos hechos que resultan reveladores en este periodo histórico. De un lado la llegada a Quibdó de comerciantes andinos, especialmente de las ciudades “paisas” de Medellín y Pereira, quienes ven en esta ciudad en crecimiento una oportunidad de negocio. Ellos se instalan allí y se apoderan de los mercados más importantes de la región. Este hecho perdura hasta la actualidad y representa un nuevo desplazamiento de oportunidades para la gente negra. De otro, el contacto que el curso del río permite con el Caribe colombiano y, esporádicamente, con las Antillas. Si bien la navegación en esta época no representa un comercio significativo desde el punto de vista económico, sí resulta importante por el contacto que los poblados atrateños tenían con gente tanto del Caribe continental como insular. Con ellos se recrean de manera insospechada los géneros musicales y literarios que les eran comunes. A manera de ejemplo se puede decir que el Atrato vio nacer entre sus aguas —así como vio nacer los romances— nuevos sones, ya no vallenatos, ni cubanos sino chocoanos; y el porro y la cumbia caribeños también se hicieron atrateños.

Pero las dos últimas décadas de este siglo deparan nuevas relaciones de poder y de interés económico para esta región. De nuevo el conflicto colombiano toca sus aguas y sus selvas. Guerrilleros, paramilitares y narcotráfico encuentran en este territorio un espacio estratégico desde el cual pueden actuar. Estas organizaciones armadas ilegales no se quedan solo en la disputa por los corredores claves para el tráfico de armas o de drogas, sino que en la mayoría de los casos afectan a buena parte de los habitantes con sus acciones. “Asesinatos selectivos o indiscriminados, reclutamiento forzado de jóvenes —muchos de ellos menores—, desplazamiento individual o colectivo, así como la instalación de minas antipersonal y el robo de propiedades, son algunos de los males sufridos por muchos de los

civiles del Atrato a manos de los actores del conflicto armado y de la guerra que libran narcotraficantes por el control de rutas y mercados”.¹³⁷

Y en medio de este conflicto terminó el siglo XX y comenzó el XXI; la población aislada y su vida en manos del grupo armado de turno; el infortunio económico sigue siendo su pan vivir y la exclusión social perdura en medio de un país que proclama en su Constitución Política de 1991 la multiculturalidad.

Y en medio de este conflicto, el romance y la poesía como lazos comunicantes entre los pobladores del Atrato, resulta siendo la sabia a partir de la cual siguen dibujando su rostro herido, su desarraigo forzado mientras reclaman sus tierras y denuncian el acoso y la muerte a la que están sometidos.

¹³⁷Restrepo S. Carlos Olimpo. “Conflicto no deja descansar”. En: Misión Chocó. Chocó: El clamor de un pueblo olvidado. Separata especial *El Colombiano*. Medellín. (22 de Febrero de 2009). p. 5d

CAPÍTULO 2

UN ANTIGUO – NUEVO ROMANCERO O EL ROMANCE NEGRO DEL ATRATO

2. Cantos rituales: apropiación y reelaboración en el Pacífico colombiano

Como se venía diciendo, el pueblo atrateño ha cimentado a lo largo de los siglos una profunda tradición en la cual la religiosidad adquiere un lugar destacado en la construcción de su identidad. Los alumbramientos de santos, las celebraciones religiosas sin la presencia de ministros eclesiásticos, y los rituales de muerte constituyen nichos en los que la interculturalidad fluye de manera espontánea develando un proceso histórico único de pérdidas, ganancias y adaptaciones que se sigue edificando permanentemente. No son las únicas manifestaciones en las que el romance tradicional se hace presente, pero éstas corresponden a las más significativas y de mayor tradición popular. En la actualidad la religiosidad afronta cambios sustantivos y el uso del romancero, así mismo, se traslada y transforma, aparece y desaparece en las nuevas dinámicas culturales. En este capítulo se estudian los rituales tradicionales y la función del romance dentro de ellos. En el capítulo 3 se analiza lo que sucede hoy con los relatos cantados en las nuevas dinámicas sociales de la región.

2.1 Espacios rituales del romancero en la cuenta del Atrato

2.1.1 De alumbramientos y de santos

Después de ese largo adoctrinamiento en el que la poesía y el romance fueron eje fundamental para consolidar en la memoria de los negros un marco general del evangelio, de historias bíblicas y de hechos particulares de la vida de los santos católicos, las pequeñas comunidades atrateñas fueron dejadas a merced de su propia oralidad y desde ella se hizo

posible el nacimiento de una cultura religiosa popular por fuera de la oficialidad católica. Así, construyeron particulares espacios en los que se conjugaron las antiguas herencias africanas con el legado sonoro y literario de las narraciones cristianas. Esta construcción dio como resultado múltiples fusiones, nuevos ritos en los que ya no es necesaria la presencia de la jerarquía eclesiástica. La propia comunidad asume los roles que se requieran para hacer posible cada ritual.

Así nacen, por ejemplo, los *alumbraos* o *alumbramientos de santos*, espacios dedicados a un santo en particular, el patrono o la patrona del pueblo, el que protege de la lluvia o la que ayuda a que llueva, el que defiende de las tempestades o la que intercede por las cosechas, el que posibilita una buena navegación o la que previene de una plaga... el *alumbramiento* o acción de alumbrar al santo, es una fiesta que se realiza la noche anterior al día del santo o en otros momentos, para cumplir una manda o promesa.

Nos cuenta el sacerdote claretiano Gonzalo de la Torre que los afroatrateños construyeron diversas maneras de celebrar, de acercarse a sus santos y a su espiritualidad. Las fiestas de los pueblos —especialmente la de sus santos patronos— no podían pasar desapercibidas simplemente porque no contaban con un cura que las celebrase.

...Ellos [los negros] catalogan los santos en santos mansos y en santos bravos.

Los santos bravos son aquellos cuya fiesta no se puede fallar porque son santos muy poderosos, que obedecen a los orishas africanos, a los espíritus africanos intermediarios entre la divinidad y los hombres. Éste gobierna el rayo, éste gobierna la peste, éste gobierna las crecidas del río... entonces son santos bravos porque manejan un tipo de energía que me puede hacer daño. Por ejemplo, estando yo con ellos cuando salía al monte: ‘bueno ¿y qué les pasó a ustedes que no van al monte a trabajar?’, ‘Gonzalo, es un santo, un santo bravo’, San fulano de tal, San Benito, Santa Bárbara ¿sí? En su conciencia hay algo que no es ni siquiera lo estrictamente católico, no es lo ortodoxo católico porque ellos le dan más fuerza a eso que a una misa un domingo o a la fiesta de otro santo que les montó la Iglesia pero que no es de ellos, entonces, con los alumbraos y el canto del alabao ellos celebran la fiesta al santo. Así están seguros que no les hará daño.

*Los santos mansos son esos otros santos que quiere el pueblo mucho pero que no gobiernan en su mentalidad... no son una de estas energías fuertes ¿sí?, pero que se han hecho parte del pueblo. Que la Virgen del Carmen, que San Antonio, porque son como los santos que metió la devoción franciscana, la devoción capuchina. El mismo San Francisco de Asís en el campo tiene muchísima menor importancia que uno de sus santos. En el campo usted no encuentra una sola imagen de San Francisco, en cambio, en todo pueblito encuentra una imagen de San Antonio. San Antonio también es Franciscano, pero es otra cosa. En San Antonio canalizan otra fuerza, que está todavía por estudiarse a fondo.*¹³⁸

Pero esta transformación difícilmente es aceptada por la estructura oficial de la Iglesia. Hasta antes del Concilio Vaticano II en la década de 1960, la Iglesia imponía que los diversos ritos religiosos se celebraran en latín y con los cánones establecidos. Era presumible, entonces, que la persecución a este tipo de rituales fuera permanente o que se dieran instrucciones de cómo celebrar cuando no estaba el sacerdote, pero el *alumbrado* no era tan simple como se pretendía suponer. Detrás de cada santo católico estaba el *orisha* que regía alguna fuerza especial para la comunidad. Como explica Arturo Escobar, “a través de prácticas de adaptación, resistencia e hibridación con la cultura dominante, los afrocolombianos del Pacífico han adelantado la construcción de ricos mundos simbólicos y sociales”.¹³⁹

2.1.2 De muertos y de ancestros

Es importante destacar el sentido que la muerte tiene en esta cultura particular. Presenta Rogerio Velásquez un mito recogido entre los habitantes de Munguidó¹⁴⁰ a partir del cual se explica el origen de la muerte:

Encariñados los hombres con la vida, desearon no morir. Para esto, enviaron al tigre a decirle a Dios que cuando murieran les permitiese volver a resucitar. El tigre se puso en

¹³⁸De la Torre, Gonzalo. Entrevistado por Alejandro Tobón. Quibdó. Sede Claretiana. Octubre 6 de 2006.

¹³⁹Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. “Introducción: modernidad y desarrollo en el pacífico colombiano”. En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996, p. 19

¹⁴⁰Río en el municipio de Quibdó, al noroeste de la cabecera municipal. Desemboca en el río Atrato.

marcha, pero en la mitad del camino se cansó y se echó a dormir. La culebra, que odiaba al posta porque una vez le había pisado el rabo, se dijo:

—Yo me saco un ojo por ver dos afuera. Que los hombres vivan largo tiempo, santo y bueno, porque con ellos me las entiendo cara a cara. Pero que este tigre desconsiderado sea eterno, no lo resisto.

Y arrastrándose, arrastrándose como podía, se echó a andar.

Un día, después de mil y quinientos años, alcanzó a ver a su enemigo que le preguntó:

—¿Quién va? Por mi presencia no cruza nadie sin saludar y sin decir a dónde se dirige.

—Soy yo, respondió culebra. Voy a la quebrada a traer agua.

—¡Ah! Y siguió durmiendo.

La culebra llegó al cielo y dio el mensaje que se había propuesto, dios le respondió que así se cumpliría.

Después de mucho tiempo arrimó el tigre al palacio del Creador y avisó la razón de los hombres. Pero Dios nuestro señor, le hizo saber que la culebra había pedido lo contrario, y El había aceptado esa petición.

Los hombres odiaron a tigre y a la culebra al comprender que por ellos había entrado la muerte sobre la tierra.¹⁴¹

También es común escuchar entre los habitantes atrateños que ellos asocian la muerte a una figura femenina. En un romance que presenta Rogerio Velásquez, se define a la muerte como una mujer que aniquila a los humanos con un soplo frío. Dice el Romance recogido por este investigador:

*Ya llegó la muerte
que me viene a ver;
la muerte no es hombre,
la muerte es mujer.¹⁴²*

¹⁴¹Velásquez M., Rogerio. “Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó”. En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, no. 6, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1961, p. 28-29. Dice, además, que este relato es semejante al de los hotentotes nama o namaqua de la región sudoccidental de África, fábula que describe George Peter Murdock en su libro “Nuestros Contemporáneos Primitivos”.

¹⁴²Ibid, p. 27

Pero, ¿cómo asumir la muerte una vez se presenta en la comunidad? ¿Es la muerte una pérdida del ser querido o es transformación de su esencia? Dicen Losonczy (1980) y Pardo (1986) que la presencia de la muerte “parece constituir un importante recurso lógico para articular el carácter móvil y ambiguo de la identidad humana y sus fases sucesivas de construcción, de–construcción y readaptación”.¹⁴³

*Los afrocolombianos del Chocó encajan la concepción de la muerte como momento de readaptación fundamental de los componentes de la persona, así como de sus relaciones con el universo, entre elementos reinterpretados de un catolicismo popular arcaico de origen hispánico, y, por otro lado, los eslabones de una lógica conceptual cercana al chamanismo emberá, que constituye la periferia simbólica identitaria de su sistema de pensamiento.*¹⁴⁴

Y surgen, igualmente, conceptos y creencias venidas desde culturas ancestrales africanas con las que se puede afirmar que la familia atrateña está compuesta por los que están vivos y por los que están muertos. “Todo está encerrado en *elmuntu*, el singular de ser humano en bantú”.¹⁴⁵

Según el investigador Jahn Hanheinz el concepto de *ancestro* o *kulonda* es entendido como la compañía que el difunto le hace a su comunidad, en distintas formas, desde su nueva realidad. El contexto filosófico y religioso del *kulonda*, alianza entre los vivos y los muertos, constituiría el foco principal de resistencia africana y fuente de lucha para su liberación. A esta noción hay que unir también la capacidad espiritual que tiene una persona aún después de esta vida o *magara*, lo mismo que el concepto de *Eggún*, o espíritu de los antepasados, en cuanto puede entrar en contacto con los vivos a través de sueños, apariciones, sombras, presentimientos, etcétera.¹⁴⁶ Los que fallecen siguen presentes y es

¹⁴³ Losonczy, Anne Marie. “El luto de sí mismo. Cuerpo, sombra y muerte entre los negros colombianos del Chocó”. En: *América Negra*, No 1 (junio). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1991, p. 43

¹⁴⁴ Ibid, p. 44

¹⁴⁵ Asprilla Pino, Martha Inés y Córdoba Ramos, María Fabiola. *Celebraciones de vida en rituales de muerte: contenidos de vida que subyacen en los rituales de muerte de personas adultas en la comunidad afroatrateña de Tanguí (Chocó)*. Trabajo de Grado. Universidad Pontificia Bolivariana, Instituto Misionero de Antropología, Medellín, 2001, p. 27

¹⁴⁶ Hanheinz, Jahn. *Muntu, las culturas neoafricanas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1963, p. 146-148

necesario acompañarlos para que su tránsito a la otra vida sea bueno¹⁴⁷ y para que los contactos que establezcan con los vivos sean productivos.

Al preguntarle a una informante por la persona que le había enseñado el romance, contó que lo había aprendido de su suegra y que ella sabía muchos romances. El autor de esta investigación quiso ir a visitar a dicha persona...

—¿Dónde vive tu suegra?

—Allá, en el cementerio.

La muerte es pues un hecho complejo porque se trata de un cambio ontológico y social, no simplemente de un fenómeno natural; la muerte sólo se confirma si se dan las ceremonias rituales a cargo de los vivos; el difunto, para ser reconocido y aceptado por la comunidad de los muertos, debe afrontar ciertas pruebas.¹⁴⁸ El ritual se convierte así en eje fundamental para que vivos y muertos continúen en paz su trasegar. La respuesta del hombre vivo frente a la muerte se traduce en un ritual que se articula de forma compleja a través del canto.¹⁴⁹ Los romances/alabaos tienen el poder de construir los vínculos.

¹⁴⁷Las religiones negras se caracterizan por un vitalismo apoyado fundamentalmente en la creencia en un poder cósmico o fuerza universal que se identifica con la vida y que se manifiesta en el hombre. Algunos tratadistas llaman a esta energía primordial *Nommo*, y según ellos “el hombre es señor de todas las cosas”. Esta filosofía le da un contenido específico a la presencia de los antepasados en los ritos funerarios, y establece que el difunto no pierde su personalidad en el más allá y conserva sus nexos con los sobrevivientes. En esto hay cierto olvido de la muerte, tal como ella se concibe a través de los predicamentos del cristianismo [...] La diferencia con el ritual cristiano estriba en que para el neo-africano la madre, el padre, el abuelo, o el hijo, sigue presente y actuante en la vida de la familia, como si la muerte hubiera sido un distanciamiento relativo. A muchos niños negros se les inculca el recuerdo del padreo de la madre, no como una memorización evocada, sino como un llamamiento real, dando vigencia a la comunicación. El velorio no es entonces una muestra de dolor solemne, sino una celebración con cantos, juegos, episodios narrativos, libaciones y cierta alegría latente, para exaltar la grata memoria del personaje fallecido. El sincretismo religioso hace esfumar un tanto las nociones convencionales de cielo e infierno, o del demonio que castiga los males, y las reemplaza por un concepto de supervivencia mucho más funcional y apropiado a la conservación de las tradiciones del grupo social. Marulanda, Octavio, *Colección música folclórica. Costa pacífica colombiana*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979, p. 6

¹⁴⁸Navarrete, María Cristina. *Historia social del negro en la colonia: Cartagena siglo XVII*. Editorial Universidad del Valle, Cali, 1995, p. 86

¹⁴⁹Feld, Steven. “Pygmy pop. A genealogy of schizophonic mimesis. En: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28, New York, 1996, p. 3

Martha Inés Asprilla y María Fabiola Córdoba nos dan elementos adicionales para comprender a los ancestros dentro de la comunidad afroatrataña:

Después que se pasa a la otra vida en forma de ánima o sombra, y se supera el juicio de Dios, el difunto se puede constituir en otro intermediario de la comunidad en el ámbito divino. Esto explica por qué es posible que el difunto se pueda hacer presente en la comunidad. Ordinariamente lo hace a través de situaciones cotidianas, de signos que hay que saber comprender. Otras veces se siente al difunto en forma espiritual, a través de la fortaleza que su recuerdo da a las personas. Otras, lo hace a través de fenómenos naturales que hay que saber intuir... Aunque el afrochocoano no hable expresamente de las dos partes en que se compone su ser, su comportamiento frente a la muerte lo revela. Por una parte, habla de que su difunto está con Dios, en su gloria, y por otra parte habla de las energías que su difunto provoca en la comunidad y en su propia familia.¹⁵⁰

Dice el investigador Manuel Zapata Olivella que diversas culturas africanas representaban al orisha *Elegba*, quien intermediaba entre vivos y muertos, con el símbolo de la cruz. “Esta cruz permitió que los africanos recién llegados a la América, acogieran como propia la de Cristo, identificándola como el camino para llegar a sus ancestros”.¹⁵¹

Se puede afirmar entonces que aunque los habitantes de la ribera del Atrato hablen español, crean en Cristo y sus cantos se hagan sobre la rima española, en el modo de ser, de comportarse y de celebrar frente a la muerte dejan entrever que otras tradiciones, transformadas y recreadas a lo largo de los siglos, siguen vigentes: El *ars morendi*, heredada a través de los europeos en la que el hombre se preparaba para la muerte entre los suyos y preveía su despedida,¹⁵² la costumbre de rezar por el alma de los difuntos: pedir por ella para salvarla del purgatorio o incluso de las llamas del infierno;¹⁵³ la muerte como

¹⁵⁰ Asprilla Pino, Martha Inés y Córdoba Ramos, María Fabiola. *Celebraciones de vida...* p. 29-30

¹⁵¹ Zapata Olivella, Manuel. *Enciclopedia visual: identidad colombiana*. Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas; Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1993. Tomo I, Programa 017.

¹⁵² Las danzas que se realizaban sobre las tumbas eran una manera de celebrarla alegría de seguir vivos y allí, en medio del jolgorio surgían y se improvisaban un número significativo de canciones y poemas.

¹⁵³ “Los legos que velan al difunto deben hacerlo angustiados y devotos. Que nadie se atreva a entonar cantos diabólicos, costumbres que el diablo enseñó a los paganos” (Abad Burchard de Works, siglo XI) En: Leuchter, Erwin. *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural*. Instituto Cubano del Libro. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1973, p. 22

necesidad de readaptación de los componentes de la persona; o la tradición que asume la muerte como una etapa más de la vida... Así se va configurando un corpus único en el complejo sentido vida – muerte – vida que encierra esta cultura.

2.1.3 De los rituales

La muerte de un miembro de la comunidad se celebra, entre otros, a través de los rituales de velorio, de novenario, y de cabo de año.¹⁵⁴ Y esos rituales se constituyen en síntesis de esta sociedad. Algunos aspectos que se pueden destacar son:

En primer lugar, es evidente cómo a lo largo del río, en cada pequeño poblado, esta cultura comparte la celebración de los ritos. Es muy probable que se presenten diferencias respecto al desarrollo de los mismos entre un caserío y otro; o entre distintos ríos afluentes del Atrato, pero la esencia de su celebración es común a todos ellos. Saben llenar la muerte con contenidos de vida.

En segundo lugar, se revela la profunda espiritualidad y la riqueza de su mundo interior. “Quien conoce el modo de sentir de las comunidades negras frente a la muerte, conoce un gran capítulo de su cultura y el corazón de su espiritualidad”, explican Martha Inés Asprilla y María Fabiola Córdoba.¹⁵⁵

Tercero, se hace evidente la organización social de la comunidad. Cada quién sabe su papel dentro del velorio o la novena. Con ello se garantiza que no falte nada y que cada detalle y elemento esté en su lugar. Se destaca el papel de “las otras voces”, no las cantaoras principales sino aquellas mujeres que lideran el canto de los estribillos, que son las “respondedoras” y que, además, son las encargadas de arreglar al muerto y preparar los alimentos. El rol de la mujer resulta fundamental.

Cuarto, la estructura económica de la sociedad aflora en tanto es una organización financiera la que hace posible un buen ritual. Los aportes de cada familia o cada persona,

¹⁵⁴ Celebración ritual que se hace para conmemorar el aniversario de muerte de una persona. Es más frecuente que se realice cuando se cumple el primer año del fallecimiento.

¹⁵⁵ Asprilla Pino, Martha Inés y Córdoba Ramos, María Fabiola. *Celebraciones de vida...* p. 12

determinan que todo fluya, y que se cuente con los alimentos, bebidas y lo que sea necesario para el desarrollo del evento.

De estos dos últimos aspectos se deduce un quinto elemento que es la esencia última de esta cultura: la solidaridad. Un pequeño poblado a la orilla del río es entendido como una gran familia, como una familia extensa. “Si la comunidad está apaciguada y viviendo la fraternidad y la solidaridad, el espíritu del difunto no se enreda en rencillas comunitarias ni familiares, sino que se va de este mundo tranquilo”.¹⁵⁶ La muerte se convierte entonces en oportunidad para vivir y reconstruir la unidad del grupo.

Veamos un poco lo que son estos rituales de velorio y novenario para los adultos, en los que el canto de alabaos (Romances/alabaos) será parte fundamental de sus estructuras.

El velorio de cuerpo presente que se celebra la víspera del sepelio, corresponde al primer acto de este rito:

A la gente grande, se le prepara un altar¹⁵⁷ con velones, una sábana blanca y un moño negro en la pared o mariposas negras de papel, que representan el espíritu del muerto. Esa noche se cantan alabaos, se rezan oraciones y cinco rosarios y se reparte aguardiente, cigarrillos y café con galleta de sal o pan untados de mantequilla. La jornada dura hasta el amanecer. Se llega a las siete para el primer rezo y si la familia del doliente no tiene para comprar las cosas, los que sí pueden les regalan las galletas y hasta el vestido del muerto, cuenta Ana Julia Panesso Chaverra.¹⁵⁸

Beber y cantar colectivamente son dos manifestaciones entrelazadas que permiten un contacto directo con los espíritus. La bebida ayuda a la memoria y al entendimiento; el canto alimenta el rito y posibilita el contacto y la comunicación con los difuntos. Por eso, la construcción del ritual no puede darse de manera aislada, la comunidad debe hacer

¹⁵⁶ Ídem, p. 35

¹⁵⁷ El altar también se conoce con el nombre de “tumba”.

¹⁵⁸ Mogollón V. Glemis. “Chocó maldijo a sus asesinos”, *El Tiempo*, Bogotá, mayo 11 de 2002

parte integral de él; beber solo es síntoma de locura, cantar solo no convoca a los espíritus.

El novenario corresponde a las nueve noches siguientes después de que se produce el fallecimiento.¹⁵⁹ Cada día se reúne la comunidad para orar alrededor del altar que debe permanecer hasta el último día de la novena; se tapan los espejos para que el alma del fallecido no se manifieste en ellos; se retiran todos los objetos que se consideren “calientes” puesto que la muerte es “fría”. Cada noche, con todos los vecinos del lugar, se reza el rosario por el alma del difunto. El último encuentro, el noveno, es diferente, el más importante, es el día de limpiar la casa, de recoger la *tumba*, se cantan nuevamente alabao y distintas personas hablan en honor del difunto. “Después de ciertas palabras de uno de los ancianos, los presentes se retiran para dejar la entrada libre, con el fin de que el alma del fallecido —que moraba cerca del crucifijo y de las imágenes de los santos— pueda abandonar la casa. Con esto termina el velorio”.¹⁶⁰ Al respecto cuenta Juan B. Velasco: “A las cuatro de la mañana se apagan las luces y se retira todo del altar, las sábanas, las mariposas, los adornos... Cuando se encienden de nuevo, ya no hay nada. Esa ceremonia es inclusive más dolorosa que el sepelio”.¹⁶¹ Comenta el poeta Alfredo Vanín que los cantos de alabao dentro del novenario sirven para acompañar el ánimo del difunto para que “su tránsito al otro mundo no sea penoso. Alguna vez una señora me explicó que si no cantaran los grillos y las chicharras en la noche, se escucharían los gritos de los condenados”.¹⁶²¹⁶³

Pero si en los velorios y novenas de adultos se cantan los romances/alabao que aluden a la pasión y a la muerte de Cristo, o se recrean relatos sobre la vida del difunto y se reza por su alma, cuando muere un niño, estos cantos religiosos no son necesarios; el niño es puro, inocente, no ha

¹⁵⁹ En algunos casos la novena inicia después del entierro del cadáver, pero en otros, el primer día de la novena se realiza con el cuerpo presente.

¹⁶⁰ Beutler, Gisela, *Estudios sobre el Romancero*...p. 241-242

¹⁶¹ Mogollón V. Glemis. “Chocó maldijo a sus asesinos”, *El Tiempo*, Bogotá, mayo 11 de 2002.

¹⁶² Vanín, Alfredo, “Cultura del litoral Pacífico...” p. 556

¹⁶³ Para ampliar información respecto a los velorios y novenas de adultos y a los gualí ver los textos de Losonczy, Anne Marie. *El luto de si mismo. Cuerpo, sombra y muerte entre los negros colombianos del Chocó*; Velásquez, Rogerio. *Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó*; Asprilla, Martha Inés y Córdoba, María Fabiola. *Celebraciones de vida en rituales de muerte. Contenidos de vida que subyacen en los rituales de muerte de personas adultas en la comunidad afroatrateña de Tanguí*; Zapata Olivella, Manuel. *Enciclopedia visual: identidad colombiana*. Bogotá, Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas; Instituto Colombiano de Cultura, 1993. Tomos I, II, III, IV, V, VI y IX.

tenido tiempo de pecar y, por tanto, no requiere de oraciones para salvar su alma; él es un ángel que sube directamente al cielo, un “angelito” que ha nacido para acompañar y proteger a su familia. Por ello, su velorio (llamado *gualí* o *chigualo*) se realiza en un sólo día, no es preciso el novenario y su tránsito se festeja. Así lo describió el viajero francés Doctor Saffrey en el siglo XIX, en el departamento del Valle del Cauca:

*Cuando muere un niño, los padres le visten con sus mejores ropas, cúbrenle de alhajas y le depositan en el centro de una pequeña capilla improvisada con cortinas, imágenes, espejos, inscripciones doradas, cintas y flores. Recomiéndase a los amigos la asistencia; pero la reunión no tiene nada de fúnebre: no se asiste a un duelo sino a una fiesta; la muerte, al hacer un vacío deja en pos una alegría; hay un niño menos y un angelito más (...) y de consiguiente se ríe, y se canta, y lo que parecería en otra parte una profanación, expresa aquí una idea religiosa.*¹⁶⁴

Plantea el sacerdote John William Candelo que en este ritual la madrina juega un papel preponderante: es la responsable de los gastos del *gualí* y es quien inicia el canto y el arrullo del niño: “las mujeres forman un semicírculo alrededor de la mesa y del altar[donde se encuentra el cadáver del niño adornado con flores en la boca, la nariz y el cabello]. La madrina o una persona que ella delegue coge al niño y mientras cantan lo van ofreciendo a los presentes. En algunos lugares interviene el padrino acompañando a la madrina en la danza. La madrina entrega el cadáver a una de las mujeres que están en el semicírculo”.¹⁶⁵ Durante la noche se baila el *gualí* y se cantan romances, arrullos y juegos. Se acompaña la ceremonia con comidas y bebidas típicas de la región.

2.2 Romances – alabaos

Encontramos así, y desde la construcción simbólica de estos actos, una clara división en el uso de los romances: una primera categoría está relacionada directamente con los actos religiosos y los rituales para despedir a los adultos muertos —romances religiosos

¹⁶⁴ Saffrey, Doctor, *Viaje a Nueva Granada*, Biblioteca Popular de Cultura colombiana, vol., 110, Bogotá, 1948, p. 234-235

¹⁶⁵ Candelo Perea, John William, “La muerte y sus manifestaciones en la costa del Pacífico”, en: *La voz católica*, Diócesis de Buenaventura, Cali, noviembre de 2003, <http://axe-cali.tripod.com/muerte-candelo.htm>

y romances sobre la muerte—; y una segunda categoría asociada al gualí en la que el canto del romance o del “verso romanceado” —romances populares sobre temas profanos— representan el sentido comunitario que hace posible acompañar el nacimiento del nuevo angelito.

Alumbramientos, celebraciones litúrgicas, velorios, novenas de difuntos... se convierten en referentes claves para entender el trasegar de los relatos cantados, transformados en poesía y música ritual a partir de los cuales el pueblo negro del Pacífico de Colombia pone en primer plano el poder que su voz y su palabra —hecha música y poesía— tienen frente a los muertos y los vivos, frente al pasado y al presente. Así, los antiguos romances llegados a América en las voces de los conquistadores, los colonos y los monjes españoles como parte de su cultura viva, son asumidos, apropiados y transformados por la nueva cultura chocoana para hacerlos tan atrateños como el agua del río.

Pero el afianzamiento de ese uso implica también la apropiación de nuevos nombres: los romances dejan en un momento determinado de ser reconocidos como tales para ser llamados *alabaos*. El investigador colombiano Leonidas Valencia los define con el nombre genérico de oraciones entonadas y dialogadas que se utilizan como cantos fúnebres en los velorios de los muertos adultos o como cantos de alabanza a los santos patronos en sus festividades. Dice, además, que el paso de un uso exclusivamente litúrgico a ritos profanos implicó una mayor divulgación y usanza entre las comunidades.¹⁶⁶

Así define Gonzalo de la Torre los alabaos:

El alabao es un canto característicamente religioso que, como su nombre lo indica, expresa una alabanza a Dios, a Jesucristo, a María, a los santos, a los misterios o enseñanzas religiosas en general. Esto no niega que, de hecho, el alabao pueda ser aplicado también a temas no religiosos.

¹⁶⁶ Valencia, Leonidas. *La sociedad funcional de las músicas y bailes de los negros del Pacífico colombiano*, inédito, s.f., p. 42

El alabao pertenece al folclore musical de las comunidades negras del Litoral del Pacífico. Las comunidades afro-chocoanas campesinas lo mantienen vivo, como expresión genuina de su historia que, a su vez, marca su cultura.

No se puede decir que es el sólo y simple hecho de ser negro el que ha llevado al pueblo a generar el fenómeno del alabao. El color solo, por sí mismo, no es agente creador. Es la historia que vive determinado grupo la que lo marca, más allá de cualquier pigmentación. Y sabemos que hay historias, duras historias de esclavitud y de opresión, aún hoy existentes, que se han hecho carne en grupos étnicos a los cuales trata de marcar para siempre. Contra esta historia nos rebelamos y nos unimos a la causa del grupo marcado por ella; sabemos que, en este momento, tiene un color y una ubicación geográfica concreta. Alabao y comunidades negras: aquí en el Chocó, el color ha tenido una historia y la historia ha marcado a un color. Ambas han quedado plasmadas en el alabao. Por eso, a éste sólo se llega en profundidad si se conoce la historia y si se reconoce el papel que en ella ha jugado un grupo étnico que tiene un color. Si se quiere ir más allá del color, hay que empezar por reconocer la historia que él ha jugado. Lo que nunca podemos hacer impunemente es saltarnos esa historia.

Cuando se ejecuta un alabao, los solistas tienen cierto tono nostálgico, ciertas florituras en la voz y cierta expresión lastimera de ayes, que nos acercan a Andalucía y Extremadura (España), tierra de origen de los conquistadores, marcadamente influenciados por los árabes, procedentes, a su vez, del Norte de África...

El alabao tiene participación comunitaria en forma coral, como aún hoy se oye en grupos africanos, con ciertas terminaciones a coro, en forma de dúo espontáneo, a veces hermosamente disonante, a veces con coros que se arrebatan la voz. Tiene cierta aproximación a las formas de participación litúrgica litánica (solista y coro), venidas a América con la cristianización que inaugura la conquista, formas que se acentúan en el tiempo de la Colonia.

Tiene sabor popular en su estructura simple de versos elementales, centrados en un solo tema, que es desarrollado con lógica y con la respuesta continua de un coro sencillo.

El alabao tiene un eco social, ecológico, en cuanto a su tonada elegíaca y litánica al mismo tiempo, acentúa el recuerdo inconsciente de todo el sufrimiento de la esclavitud pasada y reproduce la nostalgia del paisaje abrumador de los ríos, de la selva, del cielo, de las horas de lluvia interminable, de los viajes silenciosos en canoa por los ríos y quebradas...

El fenómeno del alabao tiene todo un mundo de detalles, todos ellos importantes, que rodean el momento del canto; el calor humano del grupo, el ambiente, el estado de ánimo del cantante y el de la comunidad, los gestos, la posición, la concentración y tantas cosas más que hacen entrar en ‘trance’ o situación de alabao.

Por eso, el ser ‘alabaor’ o ‘alabaora’ es una vocación especial en la comunidad y es valorada por el pueblo como tal, muchas veces con alabanza pública, espontánea.¹⁶⁷

Pero la temática de los alabaos no es homogénea. Si bien el punto de partida y buena parte de la información recolectada corresponde a romances religiosos llegados desde España, es cierto también que a lo largo de los dos últimos siglos el pueblo atrateño incorporó nuevos tópicos a estos cantos, sin que por ello se alejen de la idea central para la cual son utilizados. Se puede afirmar que entre los alabaos existen dos sub-categorías que se conocen cotidianamente y que determinan, desde su contenido literario, el ritual para el que deben ser usados: los romances religiosos y los romances sobre la muerte. Los romances religiosos sirven según el contenido de su narración, tanto para los oficios religiosos como para los rituales de muerte, en cambio, los romances sobre la muerte serán de uso exclusivo en velorios y novena de difuntos. No pasa lo mismo con el hecho musical. Se puede asegurar que el contenido melódico de estos cantos es idéntico en ambas sub-categorías, es decir, las melodías que se emplean para cantar los romances religiosos son iguales a las que se entonan con los romances sobre la muerte.

2.2.1 Romances religiosos

Uno de los motivos más usados para escribir romances religiosos es el tema de la pasión de Cristo, argumento que “a partir de la mística del siglo XIV y en especial un siglo

¹⁶⁷ De la Torre Guerrero, Gonzalo M. “Nuestro Alabao: notas sueltas sobre un tema clave”. En: *Revista “Por la Vida”*, No. 2. (agosto - septiembre). Gráficas La Aurora, Quibdó, 1988, p. 48-49

después, llegó a constituir uno de los grandes motivos de las artes plásticas. [...] los romances siguen las fuentes principales de la descripción de la historia de la pasión, la narración de los evangelios y la iconografía de la crucifixión, en la pintura y la plástica”.¹⁶⁸

Estos romances se utilizan primordialmente en las celebraciones populares de la Semana Santa, solemnidad que en esta región particular hace más énfasis en la Pasión que en la Resurrección, es decir, el pueblo conmemora con mayor fervor y con mayor despliegue la muerte de Jesús que la pascua, no obstante siendo esta última, la fiesta principal del calendario cristiano.

La comunidad negra asume los rituales de la semana mayor como un velorio; el velorio de Cristo: cantan su pasión, cantan su muerte, cantan el entierro y cantan a la soledad que deja su muerte.¹⁶⁹

*En la sala estaba yo*¹⁷⁰

*En la sala estaba yo, cuando la virgen pasaba;
2 de rodillas me hiqué, su fragancia me privaba.
Estribillo:
Padre mío San Antonio, que predicastes en Roma,
por tu santa religión y tu bendita corona.*¹⁷¹

*En Jerusalén murió Dios y en Belén lo sepultaron,
4 los ángeles van cantando a Jesús sacramentado.
Y allá van las tres Marías, a la muerte del Señor;
6 la querida de su madre se revuelca de dolor.*

¹⁶⁸ Beutler, Gisela, *Estudios sobre el Romancero...*p. 69

¹⁶⁹ Quizás, como con sus difuntos, con el canto del alabao busquen que Jesucristo también sea uno de sus ancestros.

¹⁷⁰ Romance religioso, se usa en las celebraciones de semana santa. Intérprete: Genoveva Blandón Torres (85 años oriunda de Buchadó). Municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia. Colectada en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

¹⁷¹ El estribillo se repite cada dos versos.

- Santa Isabel 'ta de luto y San Juan que la acompaña,*
8 *entierran su primo hermano jueves santo de mañana.*¹⁷²
Tres mujeres lo llevaban a Jesús después de muerto;
10 *se lo entregan a su madre en una sábana envuelto.*

Tempo muy libre

Alabaora

En la sa - la es - ta - ba yo _____ cuan - do la Vir - gen pa -

Respondedoras

A

sa - ba: _____ de ro - di - llas me hin - qué, _____ su fra - gan - cia me pri -

R

9

A

va - ba. _____

R

Pa - dre mí - o San An - to - nio, _____ que pre - di - cas - tes en

13

A

R

Ro - ma, _____ por tu san - ta re - li - gión _____ y tu ben - di - ta co - ro - na. _____

¹⁷² Obsérvese cómo se tergiversa la historia poniendo a San Juan Bautista en el entierro de Jesús y ubicando el sepulcro en la ciudad de Belén. Así mismo, y desde aspectos musicológicos, resulta interesante anotar la construcción melódica de este romance a partir de una escala menor natural o eólica, es decir, de clara configuración modal.

Es usual que la tradición oral tergiverse la historia, la acomode a situaciones que las comunidades han vivido en sus celebraciones o incluso, invente personajes. Al respecto dice Beutler:

*La representación de los sucesos dentro de los romances de pasión, que por su contenido tienen como antecedente fuentes legendarias, también se ha alejado a veces igualmente de la tradición de la iglesia. La sucesión de los días de la Semana Santa está cambiada. La Magdalena ocupa el lugar de la Verónica. Longino aparece como caballero, protector y acompañante de Cristo, de acuerdo con el espíritu de los romances viejos y romances carolingios.*¹⁷³

Aunque no se tiene certeza del momento ni del lugar en que se empiezan a utilizar estos romances en los velorios y novenas de sus propios difuntos, es evidente que las comunidades hacen una extrapolación de los oficios de Semana Santa a los rituales de sus fallecidos, es decir, pasan del calvario y del sepulcro de Cristo a los velorios y novenarios de los negros del Pacífico.

Así mismo, es frecuente encontrar entre los romances-alabaos religiosos obras que aluden a la vida de los santos y que son utilizadas particularmente en los alumbramientos; se trata de historias llegadas desde España o construidas desde el fervor popular de los nuevos santos que la iglesia católica crea para acrecentar la fe entre los latinoamericanos.

*Que a ti glorioso Antonio (fragmento)*¹⁷⁴

*Todo quien quiera tener segura su salvación,
préndanse de San Antonio con toda su devoción.*

Estríbillo:

¹⁷³ Beutler, Gisela, *Estudios sobre el Romancero...*p. 256

¹⁷⁴ Romance religioso/Santos, se usa en alumbramientos. Texto y música: Tradicionales. Intérpretes: Coro de alabaoras comunidades del Atrato medio. Alto Atrato, Chocó. s.f.Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

*Y humilde devoto Antonio,
ruega por los pecadores*

*Todas las cosas perdidas que no se han podido hallar,
préndanse de San Antonio que ellas salen a balsear.*

Tempo muy libre

Alabaora

To - do quienque-ra te - ner _____ se-gu-ra su sal-va - ción, _____

Respondedoras

A

prén-da - se _____ de San An - to-nio _____ con to - da su de-vo - ción. prén-da - se de San An -

R

A

to-nio con to-da su de-vo - ción. Y hu - mil - de de-vo-to An - to-nio, rue - ga _____ por los pe -

R

Y hu - mil - de de-vo-to An - to-nio, rue - ga _____ por los pe -

A

ca-do - res. Y hu-mil - de de-vo-to An - to-nio, rue-ga _____ por los pe-ca - do-res.

R

ca-do - res. Y hu-mil - de de-vo-to An - to-nio, rue-ga _____ por los pe-ca - do-res.

Existe una categoría dentro de los romances religiosos que la comunidad llama *Salves*. Aunque no existe unidad en los testimonios recogidos entre los habitantes del Atrato, el más recurrente define las salves como un alabao que se utiliza como saludo y como rogativa a la Virgen María. Puede, en algunos casos hacer parte de las ceremonias

fúnebres. Su característica principal está en el coro o estribillo que utiliza la interjección poética ¡Salve! Las historias giran en torno a diversos temas, siendo lo religioso y la problemática social los más usados.

*Para mi no hay sol ni luna (fragmento)*¹⁷⁵

Para mi no hay sol ni luna ni tampoco claridad
 2 *y a mi sólo me acompaña y una triste oscuridad.*

Estribillo:

*¡Ay! salve, ¡ay! salve, ¡ay! salve reina, salve*¹⁷⁶
Y una triste oscuridad me acompaña el día de hoy
 4 *que en la manera en que me hallo yo misma no se a onde estoy.*

The musical score is written for two parts: Alabaora (Soloist) and Respondedoras (Responders). The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as quarter note = 75. The Alabaora part begins with a melodic line in treble clef, accompanied by a bass line. The lyrics 'Pa-ra mi no hay sol ni lu-na, ni tam-' are written below the notes. The Respondedoras part consists of a single line with rests, indicating a response. The score continues with a second system where the Alabaora part has a 'Gliss.' (glissando) marking over a descending melodic line, with the lyrics 'po - co cla - ri - dad y a mi só - lo me a - com -'. The Respondedoras part again consists of a single line with rests.

¹⁷⁵ Romance religioso, se usa en velorios y novena de adultos y en semana santa. Intérprete: Ubentina Parra Mosquera (oriunda de Puerto Conto, municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Universidad de Antioquia.

¹⁷⁶ El estribillo se repite cada dos versos.

A

pa - ña y u - na tris - te os - cu - ri - dad.

R

!Ay!

A

R

Sal - ve, lay! sal - ve lay! sal - ve, rei - na sal - ve

2.2.2 Romances sobre la muerte

Si bien un porcentaje alto de los alabaos están circunscritos a temáticas religiosas católicas, se hace también evidente en un número significativo de relatos, que los atrateños van mezclando sus imaginarios con los textos religiosos hasta llegar a construir historias propias que aluden directamente a su muerte. Estos romances son usados exclusivamente en los rituales de funebria. Veamos dos ejemplos, el primero se constituye como diálogo entre el cuerpo y el alma; el cuerpo es pecaminoso, terrenal y por tanto no debe salir de la tierra. El alma es consciente de la separación del cuerpo y deja entrever que sabe lo que pasa en el velorio.

Sacratísima María (fragmento)¹⁷⁷

Sacratísima María la que los hombres alaban,
 2 *vamos a ver a qué suerte se aparta el cuerpo del alma.*
El cuerpo le habló primero le dice al alma que salga,

¹⁷⁷ Romance sobre la muerte, se usa en velorios y novenas de adultos. Intérpretes: s.i. Tomado de: Cuesta Peña, José Wiston. "Funebría de los negros en el Monte Carmelo". En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor. Departamento del Chocó*. Vol. 7. No. 23. Imprenta Patriótica, Bogotá, 2004, p. 225-239

- 4 *de tan mala compañía que Jesucristo lo llama.*
 Que Jesucristo lo llama y vamos a rendirle cuenta;
6 *el cuerpo queda en la tierra, el alma lo que representa.*
 —Quédate cuerpo bendito, quédate vos en la tierra
8 *que yo voy a dar la cuenta de lo que hiciste en ella.*

En el segundo ejemplo, *Y el sábado de mañana* el romance alude al temor y a la aceptación de la muerte. La primera parte (*Y el sábado de mañana/ mandó la muerte por mí/ yo le contesté a la muerte/ que ahora yo no puedo ir*) es un comodín, una fórmula que aparece en otros romances españoles y que acerca o hace alusión en este texto a los romances patrimoniales; sin embargo, su desarrollo corresponde a una elaboración americana. Su construcción y su lenguaje son modernos, entendiendo que el término moderno puede aludir a una construcción literaria correspondiente a los siglos XVII o XVIII.

El imaginario popular convierte a la muerte en un personaje que habla y se comunica con el hombre. Este relato narra la historia del encuentro de un ser humano con la muerte, de la negativa del hombre para morir y de los argumentos que la muerte presenta para “llevarse”lo. Al final, el hombre acepta la partida como un hecho de obediencia a Dios, organiza los objetos personales y se despide de la comunidad.

El estribillo, igual que en el romance anterior, se construye sobre una letanía. Obsérvese cómo siguen apareciendo expresiones en latín, reminiscencias de usos anteriores al Concilio Vaticano II que el pueblo apropió, deformó desde la tradición oral y que mantiene vivas en estas respuestas colectivas. Ya no es *pro nobis* sino *por nobís* (con acento sobre la vocal i).

*Y el sábado de mañana (fragmento)*¹⁷⁸

- Y el sábado de mañana mandó la muerte por mí,*
 2 *yo le contesté a la muerte que ahora yo no puedo ir.*
*Santa María ruega por nobís Santa María miserere nobís*¹⁷⁹
Yo Arreglé mis trastecito pegué una fuerte carrera,
 4 *y a los tres días que viene La muerte en la cabecera*
—Y arreglate que nos vamos que no te puedo dejar,
 6 *porque si llego sin vos mi Dios me vuelve a mandar.*

♩ = 180 Con libertad rítmica

Alabaora

Y el sá - ba - do de ma - ña - na _____

Respondedoras

A

man - dó la muer - te por mí, _____ yo le con - tes - té a la muer - te _____

R

¹⁷⁸Romance sobre la muerte, se usa en velorios y novenas de adultos. Intérprete: Genoveva Blandón Torres (85 años, oriunda de Buchadó, municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia. El texto completo se encuentra en el Anexo 1 de este trabajo.

¹⁷⁹ Esta línea corresponde al estribillo, el cual aparece cada dos versos.

A que aho-ra yo no pue - do ir.

R San - ta Ma - rí - a rue - ga por

A no - bis, San - ta Ma - rí - a mi - se - re - re no - bis.

R

2.3 Romances de gualí

La segunda gran categoría que recrea la cultura atrateña es quizás aquella en la que se advierte un nivel creativo y de apropiación mayor. Los romances de gualí corresponden a un universo de fiesta y de juego que se mezcla con el dolor por la muerte del niño. Si bien el origen de estos relatos cantados dentro de los rituales de angelito son los romances ibéricos que aluden a hechos históricos o a recreaciones literarias de la cultura española, el repertorio que se recogió a lo largo de estos años de investigación y a la consulta a los archivos colombianos que dan cuenta de un período de 50 años, confirman la manera significativa en que esta comunidad volcó su capacidad para recrear este modelo.

Lo paradójico de este proceso es que mientras los romances religiosos pierden su nombre —para ser llamados *alabaos*—, los romances históricos lo conservan, y el término romance empieza a ser sinónimo de juego, de baile, de celebración, de gualí, y comienza a ser de uso exclusivo¹⁸⁰ para el ritual fúnebre infantil. Ubertina Parra, *cantaora* de la comunidad de San Miguel, en el Atrato Medio, me dijo que no me cantaba romances

¹⁸⁰Esta afirmación puede tener sentido en el contexto del Atrato medio, pues es sabido que en otras sub-regiones del Pacífico colombiano, los romances “a lo humano” hacen parte también del ritual de alumbramientos. Información suministrada por la etnomusicóloga María Eugenia Londoño.

porque aunque “son cantos alegres, son muy tristes... es muy triste cantarlos, y pueden atraer la muerte de los niños de aquí”.¹⁸¹

Leonidas Valencia afirma que los atrateños diferencian un alabao de un romance por la temática que cada canto aborda. Si es religiosa se trata de un alabao y si es de la vida cotidiana es un romance.

*¿Cómo se da uno cuenta que es un romance? Porque la temática no tiene que ver con Dios, ni con santos, ni con nada; entonces ahí es donde dice uno, eso que canté ahí es un romance, y ¿porqué es romance? Porque no le estoy cantando a un santo; esa es la diferenciación que ellas tienen mentalmente. Aunque los romances en sus orígenes en Europa dependen de otras particularidades, acá lo tienen es como eso. Comparando con las músicas europeas, el alabao vendría a ser como un motete, mientras el romance sería como un madrigal.*¹⁸²

Al ser asumido el término romance como nombre genérico de los cantos de *gualí*, muchas de las obras que allí se entonan —canciones seriadas, narrativas o acumulativas— comienzan a denominarse igualmente como romances; incluso, estas obras adoptan líneas melódicas que tradicionalmente se usaron para los romances o incorporan fórmulas¹⁸³ que las acercan a los antiguos cantos ibéricos.

Que se canten romances u otro tipo de estructuras literarias en el *gualí* —bajo la denominación de romances—, implica que la función de aquéllos dentro de la cultura que los asume varía de manera significativa; y, por consiguiente, varía su estructura. Por tanto, se hace necesario reconocer los sistemas éticos y estéticos que les dan representatividad dentro del colectivo que los utiliza, ver cómo se renuevan, se adaptan, se amoldan; a partir de qué elementos van variando en este proceso de transmisión - creación.

¹⁸¹ Parra, Ubertina. Entrevistada por Alejandro Tobón. Octubre de 2006. Comunidad de San Miguel, Atrato Medio, Departamento de Antioquia.

¹⁸² Valencia, Leonidas. Entrevistado por Alejandro Tobón. Octubre 11 de 2006. Quibdó, Chocó.

¹⁸³ Las fórmulas son versos que se utilizan indistintamente en varios romances o que suelen emigrar de un romance a otro. Que dos o más romances tengan una misma fórmula no implica que se refieran a una misma situación; por el contrario, las fórmulas adquieren una significación específica según el contexto en que se insertan y cumplen, además, funciones metafóricas y de amarre.

Es evidente, pues, ya sean romances religiosos, históricos o novelescos, que existe una apropiación de estas estructuras poéticas y de estas melodías, apropiación que adquiere un aliento único. Un modelo que trasciende la estructura del romance español. Quizá, como en otras regiones americanas el romance es aquí canción y poesía de todos: todos lo cantan, todos lo saben, es canto colectivo ritual de tristeza o de alegría. “No se trata de versos recordados por un individuo aislado, sino del acervo cultural de un grupo humano. El romance español, por lo tanto, entra a formar parte de formas y contextos culturales nuevos y adquiere un profundo sentido étnico al integrarse a las fiestas religiosas de los negros”.¹⁸⁴

Y cantar los romances se convierte en un hecho fundamental para estas comunidades. Que canten las mujeres será determinante para elaborar el duelo, para despedir al niño y dar la bienvenida al angelito. No cantar los alabaos o los romances en el velorio o en el gualí significa para ellos que sus seres queridos no pueden descansar en paz. “¿Cómo van a descansar en paz si no tuvimos oportunidad de cantarles alabaos, ni de hacerles la novena? ¿Dónde quedaron ellos?”, nos decía una mujer de Vigía del Fuerte después del enfrentamiento entre guerrilla y paramilitares en Bojayá en el año 2002, en el que murieron más de un centenar de personas, adultos y niños, habitantes de ese pequeño municipio chocoano...¹⁸⁵

Veamos algunos tipos de romances de gualí:

2.3.1 Romances novelescos

Podría decirse que si para pedir por el alma del difunto adulto se cantan los romances de pasión, para alegrar el *gualí* se cantan viejos relatos históricos o se recrean nuevos sobre temas diversos que pueden aludir con picaresca o con sátira a relaciones de pareja, a situaciones vividas por la comunidad, o incluso, haciendo mención al mismo “angelito”.

¹⁸⁴ Castellanos, Isabel y Atencio, Jaime, “Raíces hispánicas en las fiestas religiosas de los negros del norte del Cauca, Colombia”, en: *Latin American Research Review*, Vol. 19 No. 3, Latin American Studies Association. 1994, p. 130-131

¹⁸⁵ Habitantes de Bojayá. Entrevistados por Alejandro Tobón en la calle. Mayo-junio de 2003, Vigía del Fuerte, Antioquia.

Esta categoría corresponde al modelo que la comunidad denomina romance y que encierra las características básicas de lo que se entiende por este género literario musical en España: texto octosilábico, narración de una historia, cantado... En ella se reconocen antiguos relatos llegados desde España, comunes en la tradición de muchos países latinoamericanos, con claras deformaciones/transformaciones que dan cuenta del lugar en el que se están produciendo y usando; y creaciones recientes desde las cuales aparece la cotidianidad de la cultura propia del lugar, cumpliendo, dentro del ritual, diversos roles de control social. Entre los romances novelescos de origen español encontrados por diversos investigadores a lo largo del siglo XX y que fueron apropiados, se pueden mencionar: Delgadina, Sildana, Gerineldo, Bernal Francés, Las señas del esposo, Hilito de oro, Mambrú...

En el romance *El corderillo* se verifica cómo no resulta significativo hablar de condes, por lo que la palabra se deforma en *corderillo*; igualmente, no se celebra el día de San Juan sino que se hace referencia a una mañana en el río San Juan.

*El corderillo (El Conde Niño, El Conde Lirios, El conde Olinos)*¹⁸⁶

Se levanta un corderillo la mañana del San Juan
 2 *a darle agua a su caballo en las orillas del mar.*
Mientras el caballo bebecorderillo está cantando,
 4 *pasajeros navegantes que lo estaban escuchando.*
La madre dice a su hija —levantate, no durmés,
 6 *Vení, oí la sirena, que lindo canta en el mar.*

En esta categoría se encuentran, por supuesto, reminiscencias de antiguos romances españoles, que incluso, han perdido parte de su texto octosílabo para convertirse en prosa, apareciendo, en algunos apartes, los versos del romance, es el caso de *Gerineldo*:

¹⁸⁶ Romance de gualí/Novelesco. Intérprete: s.i. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas.

El rey tenía una finca, entonces él puso a ese muchacho allá a cuidar la finca, y él tenía príncipa, pues, su hija, y dormía allá también y él en su cama en su cuarto; y ellos pues se quisieron y entonces fue esa noche que se fueron a dormir, Gerinero se pasó a dormir con la príncipa y entonces el rey como estaba con esa antipatía pues que masitico¹⁸⁷ y los encontró; taban durmiendo juntos en una sola cama, y entonces al otro día se levantó la príncipa y estaba la espada del rey en el medio de ellos dos, y entonces ella le dijo:

—Levántate Gerinero que mal sueño hemos tenido

Que la espada de mi padre en el medio ha amanecido

Allí fue que se levantó y se fue para ----- (espacio en blanco), y el rey estaba parado, él no lo había visto y cuando venía Gerinero todo asustado, entonces le dice el rey:

—De donde venís Gerinero tau blanco y descolorido

Le contesta él:

—Vengo de coger la rosa más alta del castillo.

Le contesta el rey:

—Mientes, mientes Gerinero que con la infanta has dormido,

Por que yo los he encontrado boca, con boca, nariz con nariz,

Como mujer y marido.

Entonces él, (Gerinero), le contesta:

—¡Ay!, si he dormido con la infanta ¿Qué delito he cometido?

Entonces le dice el rey:

—Que ella sea tu mujery vos serás el marido.

—Luego yo quiero con ella y ella no querrá conmigo.¹⁸⁸

2.3.2 Romances religiosos/Nacimiento e infancia de Jesucristo

¹⁸⁷ Ahí mismito. En ese momento.

¹⁸⁸ Versión de Marianita Montaña (70 años), Guapi, Cauca, en: Jaramillo, Luz Marina, “Folclor literario”, Boletines del Centro de Estudios Folclóricos CEF, Medellín, 1980. El texto está transcrito respetando el lenguaje coloquial, por ello no se señalan dejos, regionalismos, contracciones...).

Es frecuente que se usen romances religiosos en el gualí, romances que aluden al nacimiento o a la infancia de Jesús. Algunos de estos romances también suelen ser cantados en navidad, aunque su función central está en el rito fúnebre.

Veamos lo que pasa con el romance *Señores, vengo del cielo*. Por un lado, el diálogo con la Virgen deja entrever que acaba de nacer el niño Jesús, pero algunas de las estrofas se refieren directamente al gualí, pues es la madrina quien debe invitar al ritual. Es decir, es un romance que mezcla la historia religiosa y la historia ritual; pero al mismo tiempo intercala series, coplas que a simple vista están inconexas y un estribillo de claro tinte religioso navideño. Posiblemente estamos ante un texto que explica claramente la fragmentación de la tradición.

Otro elemento que llama profundamente la atención se refiere al verso del estribillo que repite *la Virgen María/ aprendiendo a ver*. En las versiones recogidas no se logra establecer si lo que se dice es *ver* o *leer*. Aparecen dos posibles hipótesis para justificar cada una de las dos palabras.

Si el verbo utilizado en el romance es *ver*, podría significar que la Virgen está al tanto de todo lo que pasa entre los seres humanos. Por ejemplo, ante la afirmación *A la madrina del niño/ díganle qué dije yo,/ que no le mandé un envuelto/ porque no tenía arroz*, la respuesta podría ser: usted me está dando esa justificación, pero la Virgen ve si me está diciendo la verdad o no.

Si el vocablo es *leer*, podría entenderse desde las prácticas utilizadas por los monjes para adoctrinar a los habitantes de la región.¹⁸⁹ Existe una obra pictórica, óleo sobre lienzo, de Bartolomé Esteban Murillo, nacido en Sevilla (1618-1682), en donde se observan a Santa Ana y a una joven Virgen María. María tiene en sus manos un libro y la acción que se deduce es que Santa Ana está enseñándole a leer a María. Esta obra, pintada en 1655 y que reposa en el Museo del Prado de Madrid, pudo llegar como lámina a estas tierras y ser inspiradora de este estribillo, que conecta perfectamente con la primera estrofa en la que los

¹⁸⁹ Información suministrada por la etnomusicóloga María Eugenia Londoño.

humanos van al cielo, hablan directamente con los santos y regresan a la tierra para contar lo que pasa y hasta traer los saludos de los seres que viven en el cielo.¹⁹⁰

Señores, vengo del cielo (fragmento)¹⁹¹

—Señores, vengo del cielo —María, ¿cómo quedó?

2 —María quedó muy buena y saludes le mandó.

*La Virgen María aprendiendo a ver.*¹⁹²


—A la madrina del niño díganle qué dije yo,

4 que si no tenía bebida para qué me convidó.

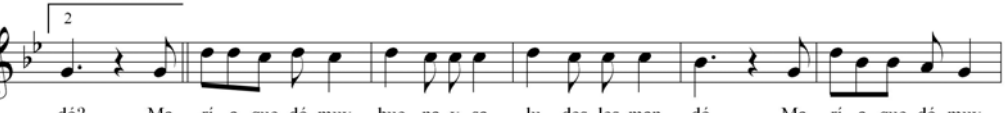
—A la madrina del niño díganle qué dije yo,

6 que no le mandé un envuelto, porque no tenía arroz.


$\text{♩} = 80$

Voz 

Se - ño-res, ven-go del cie-lo — ¿Ma-rí-a, có-mo que-dó? Se-

V 

dó? Ma-ri-a que-dó muy bue-na y sa-lu-des les man-dó. Ma-ri-a que-dó muy

V 

bue-na y sa-lu-des les man-dó. — La Vir-gen Ma-rí - a — a-pren-di-en-do a ver.

2.3.3 Romances/Arrullos

Esta categoría, más que presentar diversas obras que la validen, posee solamente una canción con varias versiones¹⁹³. Su importancia radica en que es una obra obligatoria dentro del gualí, con ella se mece al niño muerto que se pasa de mano en mano. Cada

¹⁹⁰ Se hace evidente el doble camino religioso recorrido por esta cultura: de un lado, el legado africano de Orishas y de ancestros y, de otro, el santoral católico.

¹⁹¹ Romance de gualí/religioso. Intérpretes: Graciela Quejada Córdoba y Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón. El texto completo se encuentra en el Anexo 1 de este trabajo.

¹⁹² Esta línea corresponde al estribillo, el cual aparece cada dos versos.

¹⁹³ Esta afirmación se refiere a la recolección de datos en el Atrato. Es posible que en otras sub-regiones del Pacífico existan otros relatos que puedan clasificarse en esta categoría.

miembro de la comunidad, comenzando por la madrina, baila con el angelito mientras canta y lo entrega a otra persona. Como dice Elsy Becerra, “se arrulla al niño mientras se canta el romance”.¹⁹⁴

Resulta significativa la diferencia que esta comunidad hace entre canción de arrullo y canción de cuna. La primera se refiere a mecer y bailar al niño muerto en el gualí; la segunda a cantarle al niño vivo para que se duerma. Arrullar tiene entonces una connotación ritual, fúnebre que implica canto, danza, *performance*.

Pastores, pastores (fragmento)¹⁹⁵

Pastores, pastores vamos a Belén;
*a ver a María y al Niño también.*¹⁹⁶
Adiós mamacita, mamacita adiós;
me voy y la dejo solita con Dios.
Allá van los monos por el palo arriba;
y el mono más viejo va de boca arriba.

♩ = 100

Voz

Pas - to - res, pas - to - res va - mos a Be - lén,

V

a ver a Ma - ri - a y al Ni - ño tam - bién

2.3.4 Romances/Rondas infantiles

Canciones de corro, rondas y juegos infantiles acrecientan el significado de la palabra romance entre la cultura del Atrato. Si bien estos cantos se utilizan en espacios lúdicos o educativos, muchos de ellos son usados igualmente dentro del velorio de niños, o incluso en los alumbramientos de santos con el objetivo de alegrar el ambiente.

¹⁹⁴Becerra de Parra, Elsy. Entrevistada por Alejandro Tobón. diciembre 28 de 2010, Medellín, Antioquia.

¹⁹⁵ Romance de gualí/Arrullo. Intérprete: Ubertina Parra Mosquera. Colectado en San Miguel, Vigía del Fuerte, Antioquia en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

¹⁹⁶ Las dos primeras líneas cumplen también la función de estribillo y se cantan cada dos versos.

Aquí también la tradición española está presente a través de canciones y rondas que, al igual que los romances, fueron apropiadas y reelaboradas por esta cultura particular. En opinión de la filóloga Virtudes Atero, los cantos de arrullo, las canciones de cuna y los juegos recogidos en el Atrato medio, son tan tradicionales españoles como los romances.¹⁹⁷

Las rondas romanceras, como también se les conoce, constituyen un aspecto destacado de la cultura del Pacífico de Colombia, pues esta región posee un número significativo de juegos y rondas infantiles. Y su uso no es exclusivo de los niños. Con frecuencia los adultos juegan con ellos y, particularmente lo hacen en el gualí. Como dice Aurelina Romaña, cantaora del Atrato medio, “se hace el verso romanciao y se juega el romance”.¹⁹⁸

*Yo me voy pa´ tierra firme (El alambre) (fragmento)*¹⁹⁹

*Yo me voy pa´ tierra firme en busca de libertad,
voy en busca del alambre que este sí me va a enganchar.
¡Ay! este sí es el alambre que me va a enganchar;²⁰⁰
Yo vengo de tierra libre en busca de libertad,
voy en busca del alambre que ese sí me va a enganchar.
En la silla del herrero nadie se puede sentar,
pues le falta el sentadero y también el espaldar.*

¹⁹⁷ Atero, Virtudes. Textos que conociera en la entrevista concedida para esta investigación. Universidad de Cádiz, marzo de 2006. Las obras leídas fueron: Señora Santana, señora Isabel (canción de cuna), Pastores, pastores (canto de arrullo), Recatón y De Santo Domingo vengo (juegos infantiles).

¹⁹⁸ Alude a que el niño muerto pasa de mano en mano entre los presentes en el *gualí*, empezando por el padrino y la madrina, mientras cantan el arrullo o el verso romanceado. Testimonio recogido por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia, mayo de 2003.

¹⁹⁹ Romance de gualí/Rondas. Intérpretes: Graciela Quejada Córdoba y Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón. El texto completo se encuentra en el Anexo 1 de este trabajo.

²⁰⁰ Esta línea corresponde al estribillo, el cual aparece cada dos versos.

Voz $\text{♩} = 80$
 Yo me voy pa' tie-rra fir-me en bus - ca de li-ber - tad, voy en bus-ca del a-
 V
 lam-bre que es-te si me va a en-gan - char. ¡Ay! es-te sí es el a - lam-bre que me va a en-gan - char.

2.4 El estribillo, un canto colectivo

Un elemento que será vital para que el romance se integre a las fiestas y a los ritos, y que admite la participación colectiva es el estribillo, expresión corta o larga que acompaña cada determinado número de versos el canto del relato, permitiendo, con su reiteración, que los participantes se familiaricen rápidamente con la obra.

Incluir estribillos dentro del romance no es práctica común en la península ibérica; aunque se puede encontrar en algunas provincias, se presenta con mayor frecuencia en las Islas Canarias y, sobre todo, en América.

En el Pacífico colombiano el estribillo —también conocido como *responso*, *contesta* o *respuesta*—es casi una norma dentro de este tipo de relatos; con él se convoca a toda la comunidad a que participe cantando. Los textos, las exclamaciones o las palabras que los conforman, remiten a expresiones de alegría, interjecciones de alivio o de angustia, pueden ser rogativas, términos onomatopéyicos que aluden a alguna función específica de trabajo (por ejemplo remar) o simplemente términos que mantienen un ritmo cuando lo que interesa es el juego rítmico. Es frecuente encontrar estribillos que son la reiteración de las últimas sílabas del verso que les antecede:

Encendete Lucecita, *ita, ita*,
 apágate luminaria, *aria, aria*,
 a mis dolientes les pido, *ido, ido*,
 que no me hagan novenaria, *aria, aria*.
 Que me hagan un buen entierro, *erro, erro*,

que eso lo aprovecha mi alma, *alma, alma*.²⁰¹

Estribillos contruidos como juego rítmico de palabras:

Allá van los monos *cae, cae,*

por el palo arriba *cae, cae,*

el mono más feo *cae, cae,*

va de boca arriba *cae, cae.*

¡Eh! cae, cae,

¡epa! ¡eh! cae, cae,

*¡eh! cae, cae, ¡eh! cae, cae.*²⁰²

A - llá van los mo-nos ca - e, ca - e, ____ por el pa-lo a - rri - ba ca - e, ca - e,
 fe - o ca - e, ca - e, ____ va de bo-ca a - rri - ba ca - e, ca - e.

____ el mo-no más ¡Eh! ca - e, ca - e, ____ ¡eh! ca - e, ca - e, ____

O un estribillo sin aparente relación con el texto narrado:

—Catalina lina, lina

La del quinto genovés !ah y ah!

¡Ay! mañana me voy pa' Francia

Mañana me voy pa' Francia

Y ¡ay! mandá lo que querés.

¡Ay! los palillos, la tambora

¡Ay! qué es lo que dicen:


²⁰¹ Fragmento del romance *Encendete lucecita*. Intérprete: MarcianaQuejada de Rentería. Recopilado en Bebará Llano endiciembre de 1985. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas.

²⁰² Fragmento del Romance *Allá van los monos*. Intérprete: Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

¡Ay! señor lo que oye.²⁰³


Con libertad rítmica

Respondedoras



¡Ay!, lo pa - li - llo y la tam - bo - ra, ¡ay!,

R



¿Qué es lo que di - cen? _____ ¡ay!, se - ñor lo que o-ye; ¡ay!,

La presencia del estribillo define una estructura musical que será característica singular de las músicas negras americanas: el canto responsorial. Así, el relato estará en la voz de un cantante principal, voz solista o *cantadora*, mientras el estribillo será entonado por el grupo comunitario, coro o *respondedoras*. Leonidas Valencia dice que “el negro no canta en verdadero soliloquio, si se le oye cantar estando aparentemente solo, es porque él oye en su mente una respuesta misteriosa que para los demás esta escondida en el silencio”.²⁰⁴

A manera de ejemplo y como contraste cultural entre España y el Pacífico de Colombia, se presentan dos romances con estribillo, el primero corresponde a la provincia de Cádiz. El relato fue adaptado para ser cantado por niños, como canción de corro; y su estribillo no es más que el juego rítmico de palabras onomatopéyicas que aluden a los golpes del tambor o del redoblante. Es evidente también la adaptación melódica de un conocido villancico español *Hacia Belén va una burra*. Se trata del romance *Las señas del esposo* o *La esposa fiel* que se analizará en el capítulo 5. Esta versión fue cantada por la profesora Virtudes Atero:

*Las señas del esposo*²⁰⁵

²⁰³ Fragmento del Romance *Catalina (la esposa fiel)*. Intérprete: María Leonor González Aguilar. Vigía del Fuerte, Antioquia. Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Universidad de Antioquia.

²⁰⁴ Valencia, Leonidas, *La socialidad funcional...* p. 7

²⁰⁵ Intérprete: Virtudes Atero Burgos, entrevistada por Alejandro Tobón. Universidad de Cádiz, marzo de 2006.

- Soldadito, soldadito, rin rin,
reque, teque ten, raca taca tan, De dónde ha venido usted, ren ren²⁰⁶
- 2 —De la guerra señorita rin, rin... -¿Qué se le ha perdido a usted? ren, ren.
—Tengo allí mi maridito lleva siete años en el.
- 4 —Señora, deme la seña por si acaso doy con él.
—Mi marido es alto y rubio, alto, rubio aragonés
- 6 y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés
que le bordé cuando niña, cuando niña le bordé
- 8 y otro que le estoy bordando, y otro que le bordaré.
—Por la seña que usted dice, su marido muerto es
- 10 y en el testamento dijo que me case con usted.
—Eso sí que no lo hago, eso sí que no lo haré;
- 12 siete años lo he esperado, otro siete esperaré,
si a los catorce no viene, a monja me meteré.
- 14 —Calla, calla Isabelita, calla, calla Isabel,
yo soy tu querido esposo, tú mi querida mujer.

$\text{♩} = 84$



Sol - da - di - to sol - da - di - to rin rin re que te que
De la gue - rra se - ño - ri - ta rin rin re que te que

ten ra ca ta ca tan, ¿De dón - de ha ve - ni - do u - ted? ren ren.
ten ra ca ta ca tan, ¿Qué se le ha per - di - do a us - ted? ren ren.

El segundo ejemplo, se toma de la tradición del Pacífico colombiano. La obra *Padre mío San Antonio*, fue compilada en el Chocó por los profesores Pardo Tovar y Pinzón

²⁰⁶ El estribillo aparece al final de cada verso.

Urrea en el año 1959. En este romance²⁰⁷ el estribillo cumple una doble función: de un lado ser oración, rogativa por el alma del enfermo (que luego será difunto), de otro, y como se expresara anteriormente, ser voz colectiva, pueblo que canta y que participa del acontecer social.

*Padre mío San Antonio*²⁰⁸

El enjuermo taba grave: ayúreme a'compañá.

Estribillo:

*Padre mío San Antonio, no lo rejes condená.*²⁰⁹

2 *El enjuermo se murió: ayúrenmelo a velá.*

Prendámole cuatro vela para no prenderle má.

4 *Ya lo meten al cajón para no sacalo má.*

Ya lo meten a la iglesia, ya lo vuelven a sacá.

6 *Ya lo meten entre er hueco para no sacalo má.*²¹⁰

²⁰⁷ Es necesario aclarar que la población chocoana denomina este romance como alabao. Corresponde a un romance/alabao sobre la muerte. Véase al respecto el apartado Romance-alabao de este capítulo.

²⁰⁸ Pardo Tovar, Andrés y Pinzón Urrea, Jesús, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Conservatorio Nacional de Música, Centro de Estudios folclóricos y Musicales (Cedefim), Bogotá, 1961, p. 15-25. Transcripción de Pardo Tovar y Pinzón Urrea.

²⁰⁹ El estribillo se repite después de cada verso.

²¹⁰ Dicen los autores que en la “transcripción del texto, se ha procurado respetar la fonética regional, en que el sonido de la “d” se convierte en “r” suave, se eliden la “s” final y la “r” que precede a la “l”, la “v” suena como “r”, etc.” Pardo Tovar, Andrés y Pinzón Urrea, Jesús, *Rítmica y melódica...*, p. 20

1. 2.

A ñá. El en-juer-mo ta-ba

R Pa-dre mí-o San An - to-nio, no lo

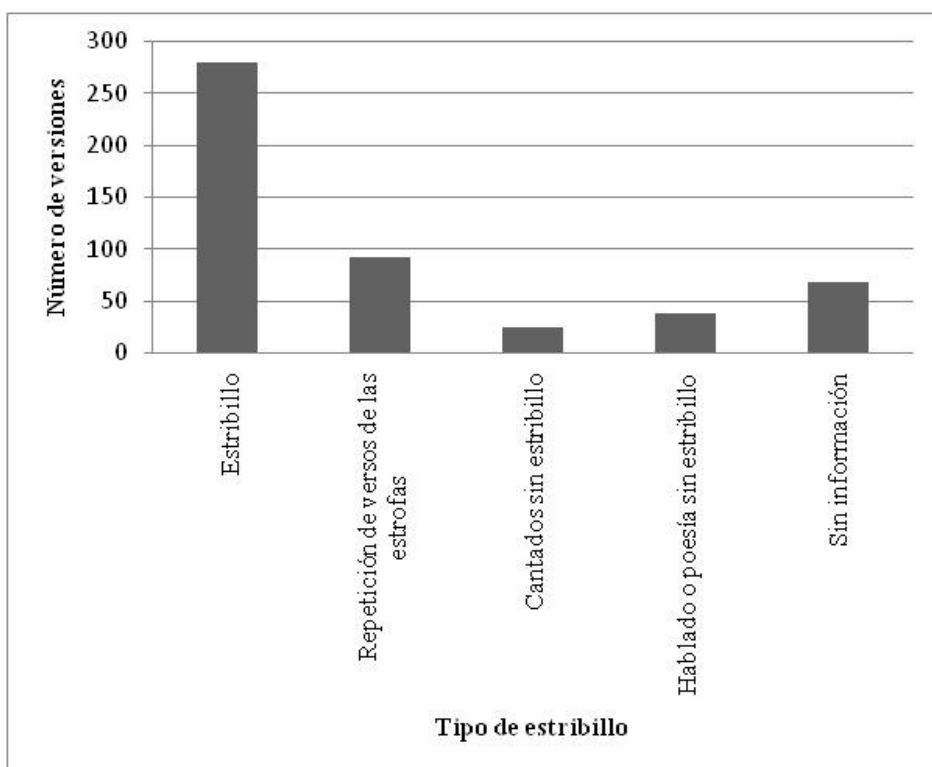
1. 2.

A El en-juer-mo se mu

R re - jes con-de - ná. Pa-dre mí-o San An

Del total de la muestra, 498 obras, 364 se cantan con estribillo o con alguna forma de canto responsorial y sólo 26 se cantan sin ninguna respuesta colectiva. El resto de romances corresponden a versiones recitadas, a poesías o a versiones tomadas de fuentes escritas que no ofrecen claridad sobre los estribillos o sobre la manera de participación colectiva.

Gráfico 1. Tipos de estribillo y número de versiones que los presentan



Fuente: Elaboración propia

Entre las 364 obras que presentan respuesta coral, 278 lo hacen a partir de una estructura independiente de las estrofas que narran la historia y 86 la construyen desde la repetición de versos de las estrofas.

2.4.1 Algunas características de los estribillos

El estribillo resulta siendo pues un hilo conductor que se constituye en el hecho central de la participación colectiva y en uno de los elementos sustantivos que ha permitido la trascendencia de los romances entre los pobladores del Atrato —el otro elemento significativo es la melodía—. Al ser cantos colectivos que se reconocen desde un estribillo, la transmisión oral se hace más fácil y su memorización se garantiza desde una sola copla, verso o expresión, esa que constituye el responso. Si un atrateño o una atrateña sabe y canta un estribillo, reconoce en él un número importante de alabaos y romances que le son comunes, por ende, y aunque no conozca la historia que se va a cantar, él o ella puede participar de ese canto social.

Como la idea de rezo católico guarda una significativa presencia en estos cantos, es muy frecuente que el estribillo esté constituido por alguna letanía, una invocación a la Virgen María o a algún santo, se realice desde una interjección tomada de textos bíblicos u otras oraciones litúrgicas populares. No es necesario que la historia que se narre se refiera a hechos religiosos; en muchos casos, en textos novelescos, relatos sobre la muerte o situaciones de la vida cotidiana —incluyendo los romances de reciente aparición referidos al reclamo de tierras o a la violencia actual y que se estudiarán en el capítulo 3—, el estribillo se sigue haciendo con los textos tradicionales religiosos que han caracterizado estas obras.

Entre los 279 romances de la muestra que tienen estribillo, 197 obras lo construyen desde temáticas religiosas, lo que significa que el 70.6% de los relatos siguen ligados desde el canto colectivo a estas oraciones que la tradición católica implantó desde la época de La Colonia.

Así, es posible encontrar como responso, una copla que hiciera parte de antiguos romances religiosos:

*Por el rostro y por la sangre que Jesús ha derramado,
camina la Virgen pura en busca de su hijo amado.*²¹¹

Tempo muy libre y rubato

Respondedoras

Por el ros-tro y por la san-gre que Je-sús ha de-rra-ma-do, ca-mi-

R

na — la Vir-gen pu-ra en bus-ca de su hi-jo a-ma-do. — ca-mi-ma-do. —

Una expresión latina que hoy tiene en esta región un uso como interjección:

²¹¹Estribillo tomado del romance/alabao *Por el rostro y por la sangre*. Intérprete: Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

*¡Maunífica animas mea!*²¹²

Una rogativa a un santo en particular:

*Y humilde devoto Antonio ruega por los pecadores.*²¹³

Pero quizás los estribillos más abundantes en el mundo religioso de los romances y alabaos del Atrato, hacen invocación directa a la Virgen:

*Virgen de Mercedes reina intercesora,
en vida y en muerte ampáralo ahora.*²¹⁴

Incluso, como se mencionaba anteriormente, en algunos poblados cuando el responso menciona la palabra *¡salve!* adjudican este nombre al romance/alabao. Se llega a considerar la salve como un género aparte de los alabaos:

*¡Salve, salve, salve, salve! ¡Salve! dolorosa madre;
Madre, no nos desampares, piadosa Virgen del Carmen.*²¹⁵

²¹²Estribillo tomado del romance/alabao *Dios bendiga esta casa*. Intérprete: Úrsula Rentería Quejada, recopilado en Bebará Llano en diciembre de 1985. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas. La deformación de los términos es resultado de la transmisión oral.

²¹³Estribillo tomado del romance/alabao *Que a ti, glorioso Antonio*. Intérpretes: Coro de alabaoras comunidades del Atrato medio. Alto Atrato, Chocó. s.f. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

²¹⁴Estribillo tomado del romance/alabao *Virgen de la Merced*. Intérpretes: s.i. s.f. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas.

²¹⁵Estribillo tomado del romance/alabao *La Virgen pidió pasaje*. Intérprete: Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

Con libertad rítmica

Respondedoras



¡Sal-ve, sal - ve, sal-ve, sal - ve! ¡Sal-ve! do - lo - ro-sa ma - dre;

R



Ma-dre, no nos de-sam - pa - res, — pia-do - sa Vir - gen del Car - men.

No obstante, es importante destacar el número restante de relatos —82 cantos que corresponden al 29.4% de las obras con estribillo— que recrean el responso desde temáticas “profanas”. Unos aluden a la muerte:

*Entierren al que se muere lo manda la ley cristiana,
que lo metan a la iglesia y doblen todas las campanas.*²¹⁶

Otros al juego rítmico de palabras con las cuales se danza y se alegra el ritual.

*¡Ay! sapo, ¡ay! sapo
sapo no te vas a emborrachar.*²¹⁷

♩.=100

Respondedoras



¡Ay! sa - po, ¡ay! sa - po ¡Ay!

R



sa - po no te vas a em - bo - rra - char. —

Y algunos se convierten en denuncia de la situación que vive la región:

²¹⁶Estribillo tomado del romance/alabao *Entierren al que se muere*. Intérpretes: s.i. s.f. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas.

²¹⁷Estribillo tomado del romance *El sapo se fue a pescar*. Intérpretes: s.i. s.f. Tomado de: Archivo Centro de Documentación Musical C.D.M. Biblioteca Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura.

*Esto está jodido, asesinato sin piedad,
muertes en los campos de una manera garrafal.²¹⁸
Esto está jodido, asesinato sin piedad,
muertes a personas en las calles de la ciudad.*

♩ = 80

Coro

Es-to es - tá jo - di - do, a - se - si - na - to sin pie - dad, muer - tes
tá jo - di - do, a - se - si - na - to sin pie - dad, muer - tes

C

en los cam - pos de u - na ma - ne - ra ga - rra - fal. Es - to es
a per - so - nas en ca - lles de la ciu - dad.

Con cierta frecuencia el estribillo presenta una estructura silábica diferente a las coplas que narran la historia. Así, mientras las estrofas son octosilábicas, el estribillo es de seis sílabas, en forma de seguidilla (7 y 5) o de libre estructura. Para ver la inmensa variedad de esta característica, remítase al anexo No. 2 de este trabajo, denominado *Formas del canto colectivo en los romances atrateños*. A manera de síntesis, se presentan los siguientes ejemplos:

Estrofa octosilábica con estribillo de 7 y 5 sílabas:

*Aquí estoy representando mi sepultura y mi entierro,
siete pies de tierra ocupo que a mí mismo me da miedo.*

*Dios te salve María blanca azucena,
peregrina del alma se va y nos deja.²¹⁹*

²¹⁸ Estribillo tomado del romance *Una miseria grande*. Texto y música: Los renacientes. Intérpretes: Los renacientes. s.i. 2007. Tomado de: Familia Ayara (productor fonográfico). Los renacientes 97. Rap desde la selva. [CD]. Bogotá, Cordaid-cmc-Ayara. 2008.

²¹⁹ Romance sobre la muerte *Aquí estoy representando*. Intérprete: Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

Tempo muy libre

Alabaora

A - qui es - toy re - pre - sen - tan - do mi se - pul - tu - ra y mi en - tie - rro,

Respondedoras

A

sie - te pies de tie - rra o - cu - po que a mí mis - mo me da mie - do. sie - te pies de tie - rra o -

R

A

cu - po que a mí mis - mo me da mie - do. —

R

Dios te sal - ve Ma - rí - a blan - ca a - zu -

A

R

ce - na, pe - re - gri - na del al - ma se va y nos de - ja. pe - re - gri - na del

A

R

al - ma se va y nos de - ja.

Estrofa en forma de seguidilla con estribillo de versificación libre y rima asonante de dos en dos (verso 1 con 2; verso 3 con 4... etc.)

*Cuando voy por la calle voy serenita, voy serenita,
pa' que diga la gente que soy bonita.*

— *Y andando,
que me voy navegando*
— *¿A dónde?*
— *a la casa del conde*
— *¡Ay! ¿a qué?*
— *eso si no lo sé,*
— *si digo*
que me llamo Rodrigo,
pastores
— *que me muero de amores,*
¡Ay! de qué
*los enemigos.*²²⁰

Alabaora

Respondedoras

Y an - dan - do, ¿A dón - de? ¡Ay! ¿a

que me voy na - ve - gan - do a la ca - sa del con - de

²²⁰Romance de gaitano *Al pasar por el puente*. Intérpretes: Coro de alabaoras de Pogue. Colectado en Pogue, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

La formación del estribillo marca una línea de gran desarrollo dentro de este canto tradicional atrateño. Si bien las historias se crean y recrean permanentemente, el responso al hacer parte esencial de la participación comunitaria se ha estructurado de diversas maneras para hacer más vital y heterogénea esa participación. A simple vista podría entenderse como si esta forma de canto revelara un modelo único: una solista vocal seguida por una respuesta coral que se repite el número de veces que sea necesario hasta agotar el relato. Sin embargo, al estudiar la dinámica que presenta esta expresión cultural en el Atrato, se evidencia que detrás de esa estructura simple se esconden múltiples formas de participación. Lo colectivo coral no es lineal, entra y sale de diversas formas, se adentra en los espacios de la solista, va más allá de su función de cantar y se convierte en una expresión que enlaza voz, movimiento y teatralidad.

Centrando el estudio sólo en la dinámica de los textos, desde la participación colectiva, se observa que existen más de 100 formas diferentes de abordarlos. En el análisis realizado a la muestra total de romances atrateños se destacan las siguientes formas de estribillo y participación comunitaria:

- Estribillo de cuatro versos que se canta después de cada copla.
- Estribillo de cuatro versos que se canta cada dos versos.

- Estribillo de dos versos que se repiten.
- Estribillo de dos versos que se repite en espejo (1, 2, 2, 1).
- Estribillo de tres versos que se repiten.
- Estribillo de un verso.
- Estribillo de cinco versos.
- Estribillo de seis versos.
- Estribillo de diez versos.
- Estribillo de doce versos.

En la siguiente tabla se contabiliza el número de romances que presentan estribillos y se especifica la conformación de éstos según el número de versos y el número de sílabas.²²¹

²²¹Quedan por fuera de la tabla 1, siete romances que conforman su estribillo a partir de una frase que tiene entre 1 y 5 sílabas de extensión, sin que se pueda afirmar que esta respuesta configura al menos un verso. Véase al respecto el Anexo No. 2.

Tabla 1. Romances con estribillo y conformación de los mismos por número de versos y número de sílabas.

No. de versos	No. de sílabas	8 sílabas	6 sílabas	5 sílabas	7 sílabas	9 sílabas	10 sílabas	11 sílabas	7/5 sílabasSeguidilla	Asimétricos	Total
4 versos		59	20	3					17	40	139
2 versos		32	6	1	1	1	2			34	77
3 versos		3								4	7
1 verso		11	16	6	2		7	3			45
5 versos				1							1
6 versos										1	1
10 versos										1	1
12 versos										1	1
Total		105	42	11	3	1	9	3	17	81	272

Fuente: Elaboración propia

Se deduce de esta tabla que el 37.6% de los estribillos es octosilábico y que la estructura de 4 versos representa el 49.8% de la conformación de los mismos. Estos datos implican una nueva lectura: Si bien los estribillos con versos de 8 sílabas siguen siendo un porcentaje significativo para acompañar colectivamente el canto del romance, el alto número de respuestas con versos asimétricos —81, que corresponden al 29%— habla de cómo otras formas, otros ritmos y otras culturas han permeado el hilo del romancero originalmente ibérico en el Atrato. En el mismo sentido se puede analizar el hecho de la estructuración de los estribillos. Es evidente que la mitad de ellos corresponden al modelo tradicional de 4 versos, sin embargo, también resulta significativo que se rompa con esta estructura desde una simple interjección hasta conformar “nuevas coplas” de 2 y 3 versos asimétricos.

Pero la profunda variedad de hacer y recrear estribillos no termina con la construcción de versos y coplas específicos para cantar en grupo. Si los estribillos sirven para fijar en la memoria estos cantos tradicionales y hacerlos asequibles a un número significativo de personas, cuando éstos no están o no hacen parte de los relatos, aparecen entonces las repeticiones de versos. Existe en el Atrato un sinnúmero de formas de repetición de los versos de las estrofas que se estructuran como responso. No es por tanto necesario conocer el texto para cantar colectivamente, si se conoce la melodía que se

entona, se sabe por su estructura qué y dónde se repite, por tanto, sólo hace falta seguir, escuchar a la cantadora principal y recoger de su voz el texto que se debe repetir.

Entre las cientos de variantes que se presentan se destacan las siguientes, según el grado de representatividad en la región:

- Se repiten los versos 3 y 4 de cada estrofa.
- Se repiten los versos de cada estrofa de dos en dos.
- Se repiten los versos de cada estrofa de uno en uno.

La creatividad para combinar estas formas parece no tener límite. Aparece con mucha frecuencia que la respuesta del grupo no sólo está limitada al estribillo, cuando existe, o a la repetición de versos de las estrofas; en muchos casos se entrelazan estribillo con repetición de parte o la totalidad de sus versos con reiteraciones de todo o de alguna parte de las estrofas. Es bastante común, por ejemplo, que el coro cante el estribillo más la repetición de los dos últimos versos de cada estrofa. En el Anexo 2 se presenta una relación completa de este fenómeno. Se destacan los siguientes:

- Estribillo de cuatro versos que se repite de dos en dos, más la repetición coral de los versos de cada estrofa de dos en dos.
- Estribillo de cuatro versos que repite los versos 3 y 4, más la repetición coral de los dos últimos versos de cada estrofa.
- Estribillo de dos versos que repite el verso 2, más la repetición coral de los versos 2 y 4 de cada estrofa.

En algunos casos la cantadora principal comienza el romance cantando el estribillo para que luego lo repita la comunidad. Al iniciar con éste, se está definiendo no sólo el texto de lo que se cantará comunitariamente sino el tipo de melodía que se va a usar en el alabao o romance.

En un número significativo de romances la participación coral colectiva se construye a través de la repetición de la totalidad o partes de cada copla. La observación de la muestra arroja la siguiente dinámica:

- Repetición de la estrofa completa.
- Repetición de los dos últimos versos de cada estrofa.
- Repetición del primer verso.
- Repetición de los versos 1 y 3 de cada estrofa.
- Repetición de la última palabra del cuarto verso.

Se puede afirmar, además, que existen prototipos de respuestas de los que se sirven para cantar varias obras, y que los estribillos, igual que los relatos cantados, por efectos de la transmisión oral, se transforman, se adaptan y pueden cambiar incluso su estructura silábica. Entre los 498 romances, dos estribillos son los que más se reiteran, y ambos son de temática mariana:

*Dios te salve María blanca azucena,
Peregrina del alma se va y nos deja.*²²²

*¡Salve! reina
Dios te salve
Es palabra divina.*²²³



²²² La música de este estribillo se encuentra unas páginas atrás en la partitura de la obra *Aquí estoy representando*.

²²³ Estribillo del romance *Cuál sería esta gran Señora*. Texto y música: Tradicionales. Intérpretes: Valeriano Valoyes Moreno y coro. Bogotá. 16 de Diciembre de 1983. Tomado de: Archivo Centro de Documentación Musical C.D.M. Biblioteca Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura. Alabaos y romances

Cada uno hace parte integral de 12 romances²²⁴ y cada uno es cantado con la misma melodía, aunque esto no significa que siempre se haga lo mismo, también puede aparecer el mismo texto cantado con línea melódica diferente.

A manera de ejemplificación, se presentan dos variantes del primer estribillo:

*Dios te salve María llena de gracia;
peregrina del alma se va y nos deja.*

*Dios te salve María llena de gracia,
Por tu vista se alegran todas las almas.*

2.4.2 Líneas melódicas de los estribillos

Incluir estribillos en los romances, también implica una ampliación en la estructura musical. Frecuentemente la línea melódica con la que se construye corresponde a una parte B o incluso a una parte C en un tipo de obra que para facilitar la memorización utiliza líneas melódico-rítmicas cortas y sencillas, como se expresara en el primer capítulo de esta investigación. Este hecho redundante en dar originalidad, belleza y profundidad a la obra, amén del valor colectivo que implica esta estructura.

Las líneas melódicas están determinadas por dos características fundamentales. La primera corresponde a garantizar que el texto se entienda, por tanto en el discurso del estribillo cada nota musical corresponde a una sílaba y sólo aparecen esporádicos adornos melódicos en el transcurso del estribillo y particularmente al final de la frase musical.



²²⁴Los romances que utilizan el primer ejemplo de estribillo son: *La Virgen va caminando; En las tres leguas que anduve; Para mí no hay sol ni luna; Jueves santo, jueves santo; Aquí estoy representando; Aquí estoy representando mi sepultura; La muerte puso un denuncia; San José pidió posada; Cristo redentor del mundo; Tu[...] consuelo; Para que exista justicia; Pongan cuidado mi gente.* Para mayor información véase el Anexo No.1 Clasificación general del romancero atrateño: Tipo de romance y función social.

La segunda tiene que ver con la extensión. Se utiliza un registro medio, sin notas agudas o graves extremas de tal manera que se garantiza la posibilidad de que todos puedan cantar. El rango predominante oscila entre una quinta y una novena.

Golpecitos a la puerta suspiros a la ventana,
¡Ay! la ventana ¡ay! la ventana
 levántate ángel divino que tu mamá es que te llama.
*¡Ay! te llama ¡ay! te llama.*²²⁵

♩ = 70

Alabaor

Responderas

A

R

ta - na; ___
 lla - ma; ___

lay! ven-ta - na, lay! ven-ta - na.
 lay! te lla - ma, lay! te lla - ma.

En cuanto a la manera de cantar, se da gran libertad en la expresión y en el manejo del *tempo*, por supuesto en la participación. Se podría decir que en el estribillo las voces se arrebatan entre ellas el canto, no como un signo de protagonismo o como necesidad de sobresalir frente a las otras personas que cantan, sino como dinámica que afianza lo que se dice, lo que se entona. Por eso la rítmica es libre. A simple vista, el hecho de que cada

²²⁵*Golpecitos a la puerta*. Romance de gualí. Letra y música: Tradicionales. Intérpretes: Bartolo Blandón Torres y coro. Vigía del Fuerte, Antioquia. Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Universidad de Antioquia.

quién entra a su tiempo pareciera como un error de interpretación o de falta de ensamble, sin embargo, detrás de este fenómeno se esconde un estilo singular de hacer música que amerita un estudio profundo para determinar sus características específicas.

CAPÍTULO 3

DE LAS RESIGNIFICACIONES DEL ROMANCERO. *¡CANTEN MUJERES, NO SE CANSEN DE CANTAR!*

*Haya oscuridad o luz,
tristeza o alegría,
el río siempre baja cantando.*²²⁶

3. Construcción y de-construcción actual del romance, entre la vida y la muerte

Sobre cualquiera de las estructuras presentadas en el capítulo anterior —romance, canción seriada, canción narrativa, copla...—, y utilizando melodías tradicionales de romances y alabaos, o géneros musicales populares contemporáneos, los actuales pobladores de la cuenca del Atrato construyen y apropian nuevas obras. Por el tipo de lenguaje que utilizan en las obras compuestas desde sectores rurales, se podrían comparar éstas con los romances de cordel tan comunes desde el siglo XVI en la Península Ibérica en la divulgación escrita del Romancero y de la literatura de la época: Cuentan un relato, manejan el verso octosílabo pero son diferentes desde la categorización literaria por la calidad de su rima y por la cortedad del lenguaje.

Sin embargo, aparecen también relatos de buena factura, concebidos desde un ideal ya no tan popular que coincide con los imaginarios de construir una gran ciudad en medio de la selva o de crear un movimiento literario que se pudiera codear con círculos intelectuales de diversas partes del mundo. Estos hechos, fruto del sueño de pobladores e inmigrantes de finales del siglo XIX y principios del XX quedaron plasmados en bellos textos que hoy hacen parte de la memoria histórica del Atrato.

²²⁶ Pulgarín Toro, Javier. *Címbalos de Agua*. Lealón, Medellín, 2001, p. 54

Pero los múltiples desplazamientos que ha sufrido este territorio, de los que se hablaba en el capítulo 1, cegaron las posibilidades reales de construcción de la tan anhelada ciudad atrateña y borraron los nacientes movimientos culturales que querían apropiarse la tradición popular y con ella construir una gran obra. Sin embargo, la gran obra sí fue edificada y se sigue erigiendo desde la base popular, en lenguaje popular y en contextos claramente populares.

Entre la vida y la muerte, entre la violencia y la soledad, entre poder estar y no estar en el territorio ancestral, entre lograr construir comunidad en espacios creados para desplazados o hacer parte de cinturones de miseria en las ciudades del interior del país o de la misma Quibdó... así se mueve la realidad de los atrateños y así se mueve su tradición cultural.

Que se sigan cantando romances y alabos en los velorios, que la poesía romanceada y la copla estén en su concepción de pueblo y de cultura ha dependido fundamentalmente de la posibilidad de que ellos tengan el espacio para ser comunidad; pero al mismo tiempo, los desplazamientos, las violencias internas y externas, la interconexión con otras culturas y el cambio cultural que eso genera, han abierto otros escenarios desritualizados o de nuevos rituales en los que los relatos cantados, narrados y recitados siguen siendo parte integral de su cotidianidad, porque existe una clara conciencia en las comunidades de una reelaboración simbólica de estos cantos. El cambio cultural de esta música y esta poesía está cruzado por una compleja red de rutas y relaciones entre los habitantes del Atrato, los migrantes, los excluidos, los desplazados y las nuevas generaciones con sus nuevos imaginarios.

3.1 El nuevo romancero en la cuenca del Atrato

Se define como nuevo romance a aquellos textos creados recientemente que, aunque no corresponden a una larga tradición, son usados en contextos populares y con funciones de romance o de alabao. Es frecuente que pocas personas los conozcan y que su origen

provenza de pequeñas comunidades que los elaboran y los cantan con un fin muy específico; por ello, no son reconocidos en diversos poblados a lo largo del Atrato. Sin embargo, para salvar este obstáculo, a las nuevas narraciones o coplas les insertan antiguos estribillos tomados de los viejos relatos para con ellos convocar, hacerlos familiares y lograr la participación colectiva. Con el mismo fin, usan melodías tradicionales de romance y alabao en esos nuevos textos y consiguen que todos los puedan cantar.

Hacen parte también de esta categoría la producción literaria de autor; de un lado creaciones de la intelectualidad de la ciudad de Quibdó entre los años 1910 y 1950, que bebiendo de la tradición popular construyeron un repertorio en el que la forma romance fue significativa; de otro, las creaciones de gente del pueblo: el maestro, la catequista, la mujer que lava la ropa, el comerciante..., quienes movidos por el cambio cultural que otorga un poder simbólico y reconocimiento público al autor, ahora firman sus obras.

La gran diferencia entre los textos patrimoniales y los nuevos romances está dada por la permanencia en el tiempo histórico y por la dispersión en el contexto regional. En el caso de los nuevos relatos, la comunidad que los compone, los aprende y los usa en espacios muy localizados;²²⁷ no han llegado aún al momento en que están en boca de todos, de modo que todos los reconocen, que todos los canten. Pero es presumible que algunos de ellos ya hayan empezado a transitar el camino de la tradicionalidad a través de la oralidad que sigue siendo herramienta significativa de esta comunidad. Esto implicará, necesariamente que se adaptarán al lugar que los acoja y variarán con el tiempo.

De los 498 relatos recogidos, 114 corresponden a nuevos romances. En la siguiente tabla se puede conocer la distribución por temáticas de estos cantos:

²²⁷ Esto explica la no existencia de varias versiones sobre un mismo texto, hecho que es muy recurrente en los romances de larga tradición.

Tabla 2. Nuevos romances. Distribución por temáticas

Temática	Número de versiones
Novelesco	2
Narrativo	2
Picaresco	2
Descriptivo	4
Amoroso	3
Político	18
Histórico – social	5
Social	67
Económico	1
Religioso	8
Gualí	1
Semblanza	1

Fuente: Elaboración propia

Se evidencia en la tabla anterior que existen renovados intereses a la hora de abordar este género poético – musical; que proliferan nuevos tópicos que desde las propuestas tradicionales no eran considerados; que lo religioso y lo novelesco continúan haciendo presencia en los romances, aunque ambos han perdido el centro de atención. En cambio es innegable que la realidad político social convoca un alto porcentaje en la creación y en la narración poética. Los nuevos romances están circunscritos en un 58.7% a lo social, mientras que el 15.7% son de materia política.

En este momento histórico se puede dar fe que la mayoría de estos nuevos relatos circulan sólo en pequeños espacios geográficos, y que lo que los hace “universales” en el Atrato, como se expresara anteriormente, es el uso de estribillos y líneas melódicas que los conectan y que permiten reconocerlos como la nueva generación de romances atrateños. Además, es determinante que la construcción poética de los textos corresponde en un porcentaje alto a versos de 8 sílabas; que se busca la rima asonante, aunque no siempre

continúa; y que se hacen presentes fórmulas que ayudan a amarrar el discurso, todas estas características propias del Romancero tradicional. Pero al mismo tiempo, es revelador que otras métricas y diversas estructuras poéticas se apropien para recrear, desde el concepto “romance”, un nuevo repertorio que combina libremente asimetrías y asonancias.

A continuación se presentan algunas características y ejemplos de las temáticas más significativas de acuerdo con el número de romances encontrados:

3.1.1 Romance religioso

Los nuevos romances religiosos no presentan unidad. Mientras los relatos cantados tradicionales se construyeron alrededor de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, de la Virgen María o de la vida y los milagros de los santos, éstos resultan siendo propuestas independientes que se construyen cada una con un fin específico. Su función no fue pensada para hacer de ellos cantos rituales, aunque los que se usan en reuniones comunitarias se acercan a un *performance* que conlleva en sí mismo una construcción ritual.

Organizar la comunidad desde una convocatoria religiosa, narrar un acontecimiento a partir del santo patrono del pueblo, hacer un villancico resaltando a un Niño Jesús negro que nace entre ellos, o componer una canción de cuna para arrullar al niño vivo, son el resultado de estas fusiones entre religión y canto popular que siguen siendo válidas para este territorio:

El ser cristiano es muy grande (fragmento)²²⁸

*El ser cristiano es muy grande, nadie nos diga que no,
porque esa fue la doctrina que Jesucristo dejó.*

Estribillo:

Surgió, surgió,

²²⁸ Nuevo romance/Religioso. Texto: Comunidad del Atrato medio/ Música: Tradicional. Intérpretes: Coro de alabaoras comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

surgió la organización.

*Con la experiencia vivida vamos a cantar este coro,
que nosotros los cristianos tenemos derecho a todo.*

♩ = 80

Alabaora

El ser cris-tia-no es muy gran - de, na - die nos di - ga que

Respondedoras

no, por - que e - sa fue la doc - tri - na que Je - su-cris-to de - jó.

Sur -

gió, sur - gió, sur - gió la or - ga - ni - za - ción.

Alabao a San Roque de Beté (fragmento)²²⁹

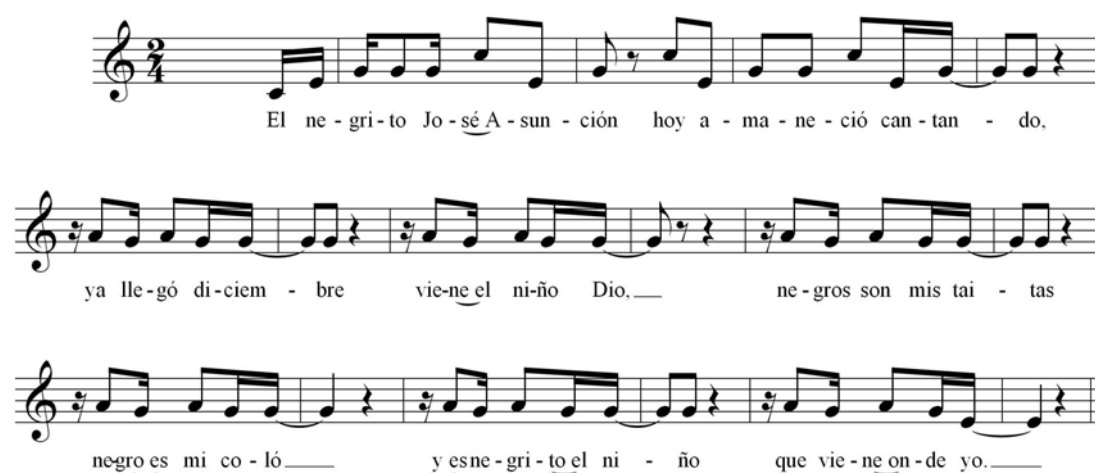
*¡Oh! San Roque de Beté quien te vido y quien te ve,
te perdiste de tu iglesia y volviste a aparecer!
No hay otro pueblo que tenga la gran dicha de tener
al cuadro bello y antiguo de San Roque de Beté.
Sos abogao ´e la peste y tenés un gran poder;*

²²⁹Nuevo romance/Religioso. Texto: Comunidad del Atrato medio. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. De la Torre Guerrero, Gonzalo [Compilador]. Alabaos y Coplas. Manuscritos. s.f. [texto sin música].

quitale, pues, toda peste a la loma de Beté.

El negrito José Asunción (fragmento)²³⁰

*El negrito José Asunción hoy amaneció cantando,
ya llegó diciembre, viene el Niño Dio,
negros son mis taitas, negro es mi coló;
y es negrito el Niño que viene onde yo.
Mi mama me dice que es cosa de Dio
Él sabe ponese de toda coló.*



Mi querubín(fragmento)²³¹

*A pasear salió la Virgen y a San Pedro le encargó
que cuidara a los querubes y San Pedro se durmió.
Mientras San Pedro dormía un querubín se escapó,
el más bello, una niña y un lucero me la dio.
Un pedacito de cielo en sus ojos puso Dios;*

²³⁰ Nuevo Romance/Religioso – villancico. Texto y música: Ligia Castro Torrijos. Intérprete: Ligia Castro Torrijos. Tomado de: Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. *Hermanos Castro Torrijos: Cantos del Pacífico y de los Andes*. Universidad de Antioquia – Fondo Mixto de promoción de la cultura y las artes de Antioquia. Inédito. Medellín, 1999, p. 458

²³¹ Nuevo Romance/Religioso – canción de cuna. Texto y música: Ligia Castro Torrijos. Intérpretes: María Isabel y Ligia Elena Zapata Castro. Tomado de: Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. *Hermanos Castro Torrijos...* p. 813

yo le puse Catalina y es más bonita que el sol.

A pa - sear sa - lió la Vir - gen y a San Pe - dro le en - car - gó que cui -

da - ra a los que - ru - bes y San Pe - dro se dur - mió. Mien - tras San Pe - dro dor - mí - a un que -

ru - bín se es - ca - pó, el más be - llo, u - na ni - ña y un lu - ce - ro me la dió. Un pe - da - ci - to de

cie - lo en sus o - jos pu - so Dios, yo le pu - se Ca - ta - li - na y es más bo - ni - ta que el sol.

Aunque se catalogaron en esta temática 8 obras, la invocación a Dios y a María, la invitación a rezar o la alusión a la Iglesia Católica y a sus ministros está presente en un alto porcentaje de los nuevos romances, particularmente en aquellos de procedencia campesina.

3.1.2 Romance político

Sin lugar a dudas, las disputas políticas en Colombia, protagonizadas por los dos partidos tradicionales —Conservador y Liberal— marcaron profundamente el desarrollo social y cultural de esta nación a lo largo del siglo XX. Sin pretender ahondar en este tema, es importante comentar aquí por lo menos algunos aspectos que serán definitivos en el rumbo histórico del país.

La guerra bipartidista de la primera mitad del siglo desangró al país y lo dividió en dos bandos irreconciliables. Luego vino el Frente Nacional²³² que dejó por fuera de la democracia a otras corrientes políticas, lo que condujo a que esas fuerzas se consolidaran

²³² Acuerdo trazado por los partidos Liberal y Conservador para alternarse en el poder durante 16 años (cuatro períodos presidenciales), concebido como fórmula para zanjar las diferencias ideológicas y evitar la violencia bipartidista. Se ejecutó entre los años 1958 y 1974.

como guerrillas; además, la alternancia en el poder de los dos partidos trajo, entre otras consecuencias, que la corrupción llegara a niveles alarmantes. Los grupos guerrilleros, que en sus inicios canalizaron un pensamiento de izquierda y propendieron por construir una idea de país incluyente para todos, degeneraron en grupos de narcotráfico y encontraron en el secuestro y en el desplazamiento forzado armas para amedrentar a la misma comunidad que defendían. La oligarquía colombiana, asociada a las multinacionales y al mismo ejército nacional, apoyó la creación de tropas paramilitares con el objetivo de “limpiar” al país de la guerrilla, pero rápidamente también se hicieron cómplices del negocio de las drogas ilícitas y de las armas... Así se llega, a finales del siglo XX, a un caos institucional profundo: Un gobierno sin poder y sin presencia real en todo el territorio, los partidos políticos desarticulados y sus miembros involucrados en escándalos de corrupción y vinculados con grupos armados ilegales, una guerra de guerrillas con funestas consecuencias para la sociedad —violencia extrema, desplazamiento masivo, desarraigo social— El resultado de estos hechos se resume en un solo término: Desolación.²³³

Este panorama tiene un ingrediente adicional que es necesario plantear. Colombia ha sido un país históricamente centralista; el poder, la economía, los recursos han sido manejados desde el centro y se quedan en el centro. Y los gobiernos regionales, y aún los locales, repiten este mismo esquema, dejando de lado a sus vastos territorios. Por tanto, la tensión entre los centros de poder y la periferia van apareciendo de manera natural.

Así encontramos al Atrato a lo largo del último siglo entre el abandono gubernamental (el olvido de las instancias centrales, la corrupción de la clase dirigente de Quibdó y la indiferencia total del gobierno de Antioquia); las disputas por el poder; la falta de políticas incluyentes de desarrollo social, económico y cultural,²³⁴ y una guerra

²³³ Para ampliar información respecto a la historia política y social de Colombia, véanse los textos: Melo G. Jorge Orlando. *Colombia hoy*. Presidencia de la República, Bogotá, 1996 y Posada C. Eduardo. *La nación soñada: violencia, liberalismo y democracia en Colombia*. Norma, Bogotá, 2006.

²³⁴ Dice Mauricio Pardo que “las actitudes de las clases medias y de la mayoría de los cuadros intelectuales negros se orientan a ser incluidos en los circuitos políticos, sociales y económicos dominantes del país. Esta situación es importante para entender cómo las organizaciones étnicas y sus promotores originales, los equipos misioneros católicos, no encontraron eco entre las clases medias urbanas de la región”. Pardo, Mauricio. *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*. CES – Universidad Nacional –ICANH, Bogotá, 2001, p. 84

inclemente disputando la ruta privilegiada entre el Pacífico y el Caribe, entre Sur y Centro América que ofrece este río... La historia política del Atrato no podía ser diferente.

Por todo lo anterior, y teniendo en cuenta que el romance ha sido vehículo que narra el acontecer de los pueblos, los textos de los nuevos romances permiten descubrir esa historia. Los atrateños, desde las distintas clases sociales y desde los diversos niveles de formación intelectual, narran esta realidad. Los ejemplos seleccionados en este apartado y en los siguientes dibujan con palabras cantadas y declamadas lo que les sucede hoy... El primero se refiere al último período del Frente Nacional. La autora, en lenguaje coloquial chocoano narra cómo se disputan entre las distintas fuerzas políticas la gobernación del Chocó, y de manera jocosa e irreverente propone, como solución para poner orden, su propio nombramiento para ese cargo:

Saben joré en ejte pueblo (Fragmento)²³⁵

*¿Qué será que ejtá pasando,
naide sabe gobelná?
¿No será tanta jorencia,
que no deja trabajá?
Joren si el gobierno es goro,
joren porque es liberal.
Que si es Coldobista, joren,
si Lozanista, ¡mm!, ni hablá
y tienen tanto paltido,*

Saben joder en este pueblo²³⁶

*¿Qué será que está pasando,
nadie sabe gobernar?
¿No será tanta jodencia,
que no deja trabajar?
Joden si el gobierno es godo,
joden porque es liberal.²³⁷
Que si es Cordobista, joden,
si Lozanista,²³⁸ ¡mm!, ni hablar
y tienen tanto partido,*

²³⁵ Nuevo romance/Político. Texto: Ligia Castro Torrijos. Intérprete: Ligia Castro Torrijos. Medellín, Antioquia. Mayo 24 de 1982. Tomado de Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Inédito. [Texto recitado]

²³⁶ En la columna izquierda se presenta el texto en el lenguaje coloquial propio de este sector de Colombia, en la columna derecha se transcribe la misma poesía en un nivel formal. El libro *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia* de Germán de Granda, publicado por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá en 1977 presenta los resultados de una investigación respecto a las transformaciones que sufre el español en el Pacífico de Colombia.

²³⁷ Godo y liberal. Hace referencia a los dos partidos políticos tradicionales de Colombia: Conservador y liberal.

²³⁸ Cordobista y Lozanista. Tendencias políticas de mitad del siglo XX lideradas por dos congresistas del Chocó: Diego Luis Córdoba y Ramón Lozano Garcés.

que no sé ni que pensá;
cada día inventan uno,
pa podé joré no ma.
Lej dieron gobelnaora,
y ya la hicieron tumbá,
dijque han nombrao a Balchita,
falta ve qué pasará.
¡Ei crijtiano qu ejta gente
saben joré de veldá!
Si a yo me nombrara Lope...
¡Mm!, ¡Santísima Trenirá!

que no sé ni que pensar;
cada día inventan uno,
para poder joder no más.
Les dieron gobernadora,
y ya la hicieron tumbar,
dizque han nombrado a
Barchita,²³⁹
falta ver qué pasará.
¡Es cristiano que esta gente
saben joder de verdad!
Si a yo me nombrara López...²⁴⁰
¡Mm!, ¡Santísima Trinidad!

El segundo texto hace referencia a la década de 1980 – 1990. En él se denuncia el abandono estatal respecto a la educación, deja entrever segregación racial y señala con nombre propio a un gobierno que le dio la espalda a esta región.

Los jóvenes campesinos (fragmento)²⁴¹

Los jóvenes campesinos debemos de ser unidos,
para eliminar las barreras que nos tienen oprimidos;
ese gobierno de Belisario²⁴² sino tuvo corazón
y al campesino chocoano le negó la educación;
se burló del campesino que era flaco como un alambre,
sino fuera por nosotros estaban muertos de hambre (porque nosotros somos los que
le llevamos la producción allí).²⁴³

²³⁹Se refiere a que el gobierno nacional nombró como gobernador del Chocó a Manuel Barcha Garcés (1975).

²⁴⁰Alfonso López Michelsen, presidente de Colombia de 1974 a 1978.

²⁴¹Nuevo romance/Político. Texto: Avelino Palacio Córdoba. Intérprete: Avelino Palacio Córdoba (La Divisa). Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. [Texto recitado].

²⁴²Belisario Betancur, presidente de Colombia de 1982 a 1986.

²⁴³Obsérvese cómo permanece la costumbre de hacer comentarios en medio de la rima del poema.

El tercer ejemplo describe la situación política actual. Con un lenguaje agresivo se refiere a los políticos de hoy.

Vaguay (fragmento)²⁴⁴

*No queremos lobos que se deleiten con el dedo
metidos dentro de la gente como un tierno cordero.
Malvados hijueputas que atropellan nuestro pueblo,
ya estoy fatigado que se vayan al infierno.*

La construcción literaria de estos tres ejemplos, permite observar, así mismo, tres líneas que serán recurrentes en los nuevos romances: romances de autor, romances de origen campesino y romances elaborados por gente joven, muchos de ellos, campesinos y jóvenes, desplazados por la violencia. En *Saben joré en ejte pueblo* se descubre la pluma de alguien que conoce la historia de esta región, y que la narra con cierta distancia, como si viviera los hechos desde afuera; además, sabe escribir en el lenguaje coloquial, y maneja el octosílabo y la rima asonante continua sin dificultad. En la obra *Los jóvenes campesinos* escrita en primera persona, se percibe un lenguaje simple y sencillo formando coplas²⁴⁵ independientes que entrelazan la historia. En el último texto *Vaguay* se advierte un lenguaje moderno, directo, contestatario y con asimetría en los versos, lo que implica necesariamente la interfluencia de otras prácticas y de otros géneros musicales. Este relato también está escrito en primera persona.

3.1.3 Romance social

Un gran porcentaje de los nuevos romances está catalogado dentro de este universo denominado social. Lo afectivo, las relaciones de pareja, la convivencia, lo colectivo como fenómeno particular de esta cultura, la apropiación del territorio, la conciencia ecológica, los cambios producidos por las dinámicas actuales, la guerra y el desplazamiento forzado,

²⁴⁴ Nuevo Romance/Político. Texto y música: Los renacientes. Intérpretes: Los renacientes. s.i. 2007. Tomado de: Familia Ayara (productor fonográfico). Los renacientes 97. Rap desde la selva. [CD]. Bogotá, Cordaid – cmc – Ayara, 2008.

²⁴⁵ Esta forma literaria es actualmente la de mayor difusión actual en el Atrato.

la denuncia respecto a injusticias sociales, la nueva organización comunitaria, el reclamo de tierras...

Es aquí donde se vislumbra uno de los grandes cambios entre los romances patrimoniales y los nuevos relatos. Haciendo un paralelo con la historia de la humanidad, este hecho correspondería al momento en que se pasó de una corriente teocéntrica a la construcción de un pensamiento desde el hombre y para el hombre. Los atrateños a través de sus romances dejaron de contar la pasión de Cristo sin dejar a Cristo y emprendieron un camino para relatar su territorio, sus costumbres y, sobre todo, su realidad social. Y no dejaron a Cristo porque lo religioso continúa siendo un lazo directo con el pasado que los afincó a esta región; invocan a los santos, a Jesús y a María para reclamar la tierra o para denunciar la violencia. El verso, igualmente, sigue siendo un vehículo válido.

La muerte deja de ser el gran fenómeno que los convoca y se comienza a reclamar el derecho a la vida, porque el mismo territorio vio crecer los asesinatos y las desapariciones. No es lo mismo para esta cultura la muerte natural de un adulto o un angelito que el crimen o la desaparición forzada. Ya los velorios no despedían a un miembro de la comunidad que, en su proceso natural, dejaba esta vida para convertirse en ancestro; ahora los velorios daban su último adiós, con rabia y con tristeza, a quienes se les había arrebatado la existencia. Decía el piloto de una champa: “cómo puede descansar en paz el que no pudo morir en paz, cómo puede hacer su tránsito a la otra vida si ésta no la pudo vivir completa”.²⁴⁶

Los nuevos romances sociales se constituyen pues en herramienta de primera mano para hacer público esos hechos cotidianos que les suceden. En el relato *La salud en Quibdó* se denuncia la precariedad de los hospitales en esta ciudad y se hace evidente la corrupción respecto al uso de los dineros públicos que se destinan al funcionamiento de éstos.

²⁴⁶ Jackson Palacio, entrevistado por Alejandro Tobón en el río Atrato en octubre de 2006.

Obsérvese, cómo un estribillo tradicional es transformado para el asunto en cuestión. El texto original hace referencia directa a la muerte, a la despedida de una persona de sus seres queridos:

*Adiós padre, adiós madre, adiós hijos que hoy me voy;
yo me voy pa' tierra ajena, yo no se pa' donde voy.*

En el nuevo romance se cambian los versos 3 y 4 para pedir solución a la salud:
A la salud de nuestro pueblobúsquele la solución.

La salud en Quibdó (fragmento)²⁴⁷

*No hay camas, ni una cobija, tampoco con qué operar,
ni gasa, ni una pastilla para el paciente aliviar.
Los mandan del San Francisco pa' que lo atienda el Roldán,
y al pobre en ese paseo le agravan su enfermedad.
Y así la gente se muere y el pueblo se desespera;
y la plata de la salud ¿en qué bolsillo se queda?*

Estribillo:

*Adiós padre, adiós madre, adiós hijos ya me voy;
a la salud de nuestro pueblo búsquele la solución.*

²⁴⁷ Nuevo romance/Social. Texto: Graciela Quejada Córdoba. Música: Tradicional. El texto del estribillo es adaptación de un canto tradicional. Intérpretes: Graciela Quejada Córdoba y Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

A-diós pa - dre, a-diós ma - dre, a-diós hi - jos ya me voy; a la sa -

lud de nues - tro pue - blo — bús-que - le la so - lu - ción. a la sa -

- No hay ca - mas ni u - na co - bi - ja, tam-po-co con qué o-pe - rar, ni ga -

sa, ni u - na — pas - ti - lla — pa - ra el pa - cien - te a - li - viar.

El poeta popular y maestro de escuela chocoano Isnel Alexis Mosquera Rentería dice que “la poesía no es otra cosa que dejar salir con palabras lo que uno es. Mis poemas transcurren entre lo que mi memoria me dice —de lo que me contó mi papá, mi abuelo, lo que me cantó mi mamá— y lo que yo soy, lo que veo, lo que vivo”. Así en su obra *Completa mi negra mama* se dibujan aspectos de la historia social de esta región, particularmente desde el papel que juega la mujer en la construcción de la sociedad.

Completa mi negra mama (fragmento)²⁴⁸

*Aunque a su hijo amamanta, mi mama es muy dedicada
al trabajo que realiza, al trajín de nuestra casa;
en velorios y en novenas va y se pega sus rezadas.
no la aflige la rutina y sigue como si nada;
¡Qué completa que es mi mama! mi negra ¿quién la igualara?
Mi mama canta bonito cuando el nene va a la cama;
también deja oír su canto cuando inicia su jornada.
Mi mama nos cuenta cuentos y nos echa adivinanzas,*

²⁴⁸ Nuevo romance/Social. Texto: Isnel Alexis Mosquera Rentería. Intérprete: Isnel Alexis Mosquera Rentería. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón. [Texto recitado]. Se presenta en lenguaje coloquial, tal como fue declamado por su autor.

y al compás del rey tambó también nos enseña ranza.
Ella conoce al derillo los secretos de la magia;
¡Qué completa que es mi mama! Qué negra que no se cansa.
Es que mi mama atesora el saber de negra esclava
que en tiempo de la colonia en todo se la jugaba;
y hasta los hijos del amo educaba y amamantaba;
Mi mama encalna la fuelza de ayel, pa'l hoy y mañana,
mi mama es la poltadora de la antorcha libertaria.
¡Qué completa que es la negra! Completa mi negra mama.

3.1.4 Romance descriptivo

El movimiento literario y cultural de Quibdó de las primeras décadas del siglo XX produjo una obra literaria ingenua, romántica, que delira con el paisaje, con la belleza de la mujer atrateña, que en muchos casos se abstrae de aconteceres políticos y sociales y deja fluir una pluma cargada de imágenes bucólicas, de retóricas literarias.²⁴⁹ Estos poemas corresponden a la necesidad de una élite intelectual de sentirse parte de círculos cosmopolitas de diversas partes de Colombia y del mundo con quienes tenían contacto permanente. De este repertorio se presenta la obra *Atrato*.

Atrato(fragmento)²⁵⁰

Allí, formando una Tedos riachuelos lo visitan:

- 2 *de Quito y Cabí las aguas con las suyas se unifican*
y ya en caudal majestuoso en su curso no vacila
- 4 *y se lanza a confundirse con el mar de las Antillas,*
después de haber recorrido con sus curvas infinitas
- 6 *ese prodigioso valle de riquezas escondidas,*
de flora maravillosa, de vegetación bravía,
- 8 *poblado por hijos leales de la democracia altiva.*
Y ese espléndido paisaje que deslumbra, que fascina,
- 10 *hace pensar al momento en el prodigioso Artista!*
Antes de entrar al océano sus fuerzas las disemina
- 12 *para poderlo atacar con diez y siete guerrillas;*
mas llega, y al ver las olas que unas veces lo acarician
- 14 *y otras con voz arrogante a detenerse lo obligan,*

²⁴⁹Al respecto véase el texto Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. *Entre sonos y abozos. Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2006; y artículos del investigador Luis Fernando González Escobar sobre la historia de Quibdó.

²⁵⁰Nuevo romance/Descriptivo. Texto: s.i. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Néstor [Com]. *Chocó poético*. Mecanoescrito. s.f. [Poesía]

hace tratado con ellas pero no se les humilla.
 16 *Y aparta las amarguras que a su llegada le brindan*
hasta besar las arenas de una muy pequeña isla
 18 *que al salir de sus dominios se le presenta a la vista*
sin arbustos y sin nombre como una porción de ruinas
 20 *en medio de las bellezas que el mar Caribe rubrica*
con el rugir de las olas si el vendaval las agita,
 22 *o con voces melodiosas cuando el céfiro las riza.*

3.2 Usos y funciones de los nuevos romances. ¿desritualización o cambio de escenario?

El uso del romance pasa también por los procesos propios de una cultura global que arrastra consigo la comercialización de toda manifestación cultural, incluso de aquellas que no cumplen con los estándares de atracción exótica como las llama José Jorge de Carvalho.²⁵¹ Cultura global que deambula entre hechos locales – tradicionales y fenómenos de masas. Desde esta realidad, las cantadoras viven una dualidad respecto a lo que significa para ellas mismas cantar los romances. Entre sus comunidades las cantadoras sienten que ya no son valoradas ni reconocidas, salvo por personas de avanzada edad. Los gualíes cada vez son más esporádicos en tanto el velorio de los angelitos ya no se hace como se hacía hasta hace algunos años. Sólo en algunas familias o lugares se mantiene la tradición de realizar el gualí como celebración del nuevo angelito.²⁵² Lo mismo sucede con los velorios de adultos que, en muchos casos se desarrollan en salas de velación con las características propias de los rituales mestizos de la Colombia andina y aún con los nuevos modelos que impone la estética del narcotráfico.

²⁵¹ De Carvalho, José Jorge, “Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales”, en: Arocha, Jaime (com.), *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*, Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004

²⁵² También es importante destacar que aunque la tasa de morbilidad infantil de este territorio colombiano sigue estando por encima del promedio nacional, en los últimos años ha descendido considerablemente, hecho que hace aún más esporádica la celebración de este ritual.

Quedan unos espacios más estables para cantar los alabaos – romances: las celebraciones de semana santa y los alumbramientos. Pero, como decía antes, ellas, las cantadoras, no se sienten reconocidas por sus comunidades. Su papel es cada vez más anónimo y de menor importancia.

Pero el surgimiento de eventos regionales o locales, el llamado para grabar programas de televisión o la participación en actos específicos crea un *corpus sui generis* a estas mujeres que, como representantes de su cultura adquieren un estatus protagónico y se convierten en símbolo de lo negro, de lo particular en un país que se asume como blanco o mestizo. Asistir al Petronio Álvarez en Cali,²⁵³ estar en el Encuentro de alabaos, gualíes y levantamientos de tumbas en Andagoya,²⁵⁴ o ser invitadas a congresos o presentaciones particulares son ahora escenarios válidos para representar estos cantos. Ellas se sienten reconocidas y admiradas, y cantan sus canciones para otro público en Cali, en Medellín o en los pueblos del Pacífico dejando de lado el sentido ritual que albergaron los romances por muchos años.

Dos contextos marcan la dualidad de lo que sucede hoy con los relatos cantados. En una visita realizada en el año 2006 a San Miguel, a la orilla de río Atrato, Ubertina Parra, en su casa, no quiso cantar romances para esta investigación para no atraer la muerte de los niños de esa comunidad, pero sí cantó alabaos porque de esos no tiene temor. También presentó nuevos cantos que sin ella saberlo, condensan la tradición de narrar en verso romanceado la historia de su pueblo. Los romances sólo los canta cuando la convocan a un gualí.

En el barrio Moravia, antiguo basurero de Medellín, lugar que habitan los que han sido tradicionalmente recicladores de la basura en esta ciudad, y lugar al que llegaron cientos de desplazados por la violencia a lo largo de los últimos cincuenta años, en octubre de 2010 celebraron la semana de la afroamericanidad, y como uno de los actos centrales hicieron un altar con elementos significativos de ese ritual fúnebre, dramatizaron el velorio

²⁵³ El Festival Petronio Álvarez se celebra en la ciudad de Cali y reúne anualmente a representantes de la cultura musical del Pacífico de Colombia. Al respecto véase: www.festivalpetronioalvarez.com

²⁵⁴ www.musicastradicionalescolombianas.org/...festivales

y cantaron alabaos para todos los asistentes. Así mismo, en el museo cementerio de San Pedro, en esta misma ciudad, como espectáculo musical nocturno, en varias ocasiones han invitado a cantadoras de alabaos para atraer a un público ávido de presentaciones “exóticas”. ¿Qué se teje en esta transformación? Los símbolos de sus ritos mortuorios ahora son un atributo particular que se puede vender y explotar. Si bien la celebración implica una reunión amplia donde es posible el reencuentro, también se hace evidente que ellos reciben y esperan una remuneración económica por lo que hacen. Los emblemas de la funebria comunitaria son ahora elementos de mercancía que generan plusvalía y garantizan supervivencia en nuevos espacios que ya empiezan a ser reconocidos como enclaves de lo negro en esta ciudad. Como dice Ana María Ochoa, estos hechos tienen que ver con la posibilidad de hacer y convertir el capital simbólico heredado en un capital económico, en una fuente de trabajo en los nuevos contextos de la contemporaneidad.²⁵⁵

Un elemento adicional a tener en cuenta tiene que ver con los contextos comunitarios por fuera de la funebria, en donde, por estrategia política y social —elaborada conscientemente o como producto de una dinámica cultural colectiva—, se crean nuevos textos con objetivos precisos que se cantan con las melodías y los estribillos ancestrales de romances y alabaos. Se podría hablar entonces de nuevos rituales, rituales que construyen las comunidades desde la vida y para la vida.

3.2.1 Entre antiguos y nuevos usos

En las visitas realizadas al Atrato entre los años 2003 y 2011 se pudo comprobar que los romances siguen siendo una conexión entre los seres vivos y los muertos; que cuando una comunidad campesina o en barrios de Quibdó se convoca a velorio, es frecuente que se canten los alabaos; que los alumbramientos, aunque son esporádicos, continúan surtiendo efecto simbólico entre la población; que las celebraciones de semana santa utilizan los romances religiosos para los ritos propios de estas fechas; y que los textos y melodías tradicionales están en la memoria de mujeres y hombres ancianos, y también

²⁵⁵Ochoa, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. En: *Cuadernos de nación: músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001. p. 52-53.

entre personas adultas²⁵⁶ mayores de 35 años de edad. Este último hecho se manifiesta con mayor claridad en sectores rurales.

Igualmente se pudo corroborar que el uso de nuevos romances se integra a estos ritos. Raquel María Quejada²⁵⁷ relató la historia de cómo, hacia mediados de los años 1990, el cólera reapareció en el Atrato; la enfermedad tomó fuerza y produjo la muerte de varias personas de distintos pueblos y caseríos del medio Atrato. La comunidad, y particularmente las mujeres al ver cómo avanzaba la epidemia sin que la población tomara conciencia de sus causas, construyeron este texto y lo cantaron en los velorios de quienes habían muerto por este mal. Usaron una melodía tradicional *ad libitum* de alabao, y transformaron el estribillo con un texto que no invoca a la Virgen sino a la misma población para que asuma la responsabilidad de, entre todos, salvar a los atrateños de este mal.

Pero el nuevo alabao no se quedó exclusivamente en estos velorios y novenas. Las mismas mujeres que lo crearon, lo empezaron a cantar en diversos encuentros comunitarios, porque “era necesario que la gente supiera que teníamos que tomar agua hervida para que no nos diera el cólera”.²⁵⁸

El cólera²⁵⁹

Fíjense, yo se los digo, y pongan buena atención:

2 *Ya se nos metió el cólera aquí en nuestra región.*

Estribillo:

*¡Ay! ¡Salve! ¡ay! ¡Salve! Y ¡Ay salvemos nuestro pueblo!*²⁶⁰

²⁵⁶ Es importante destacar que la mujer es la mayor portadora de esta tradición, y que es ella quien mejor la conserva en su memoria.

²⁵⁷ Quejada Valencia, Raquel María. Entrevistada por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño. Junio de 2003, Vigía del Fuerte, Antioquia.

²⁵⁸ Ídem.

²⁵⁹ Nuevo romance/Social. Intérpretes: Raquel María Quejada Valencia (70 años oriunda de Vigía del Fuerte) y coro de la comunidad de Vigía del Fuerte, Antioquia. Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

²⁶⁰ El estribillo se canta cada dos versos.

- En el pueblo ´e San Antonio, ahí fue que causó la enfermedad;*
- 4 *Se murieron dos negritos, ¡Dios mío, qué calamidad!*
Y en el pueblo ´e San José, todo el mundo se aterró;
- 6 *Se murió una compañera, el cólera la mató.*
A las dos de la mañana la llevaron a la iglesia;
- 8 *Se murió María ´e la Luz, de una enfermedad tan recia.*
En este medio Atrato nadie quería creer,
- 10 *No tomábamos agua hervida porque no quitaba sed.*
Ahora que entró el cólera, todo el mundo está creyente,
- 12 *Ya tomamos agua hervida porque está matando gente.*
El cólera empieza con vómito, con calambre y diarrea
- 14 *Descoyunto en todo el cuerpo, ¡maunífica anima mea!²⁶¹*
Y el que se muere de cólera, ¡qué cosa tan horrorosa!
- 16 *Hay que enterrarlo al instante, casi sin ponerle ropa.*
Y el estudio de los doctores, es una especia parcial,
- 18 *descubrieron el remedio, fue con el suero oral.*
Pidámosle a San Antonio y también a Jesucristo;
- 20 *El cólera va con viejos y también con los chiquitos.²⁶²*

♩ = 90 ritmo muy libre

Cantadora

C

gan _____ bue - naa - ten - ción: ya se nos me - tióel

R

C

có - le - ra a - quí en _____ nues - tra re - gión. _____

R

¡Ay sal - ve!, _____ ¡Ay

C

R

sal - ve! _____ y!ay! ¡sal - ve - mos nues - tro - pue - blo!

Se hace evidente con este ejemplo, que el romance transita por una doble línea, la ritual de muerte – vida asumida por la comunidad de manera tradicional, y la ritual de vida – vida con funciones noticiosas de clara connotación pedagógica, como volviendo al origen mismo del sentido y función de esta poesía. La segunda opción se mueve en dos contextos que hoy son fundamentales para dar legitimidad y vigencia a estos cantos. De un lado, la organización comunitaria, particularmente la campesina, la de los pequeños poblados ubicados en las dos orillas del río. De otro, la vocería que toman grupos de jóvenes de la región para denunciar lo que les sucede.

La organización campesina ha estado mediada en los últimos 30 años, de manera significativa, por la comunidad misionera Claretiana,²⁶³ quienes con un compromiso serio y constante, han acompañado a la población del medio Atrato en su búsqueda de unidad como pueblo particular. Los Encuentros y mini congresos realizados desde mediados de la década de 1970 permitieron que las comunidades hicieran mayor conciencia respecto a sus derechos y a las posibilidades que se abrían si los reclamaban unidas. Este proceso genera dinámicas posteriores que permiten, entre otras cosas, la aparición de entidades que agrupan a esta población,²⁶⁴ o el reclamo comunitario de tierras y su respectiva titulación a partir de la promulgación de la ley 70.²⁶⁵

Los encuentros comunitarios se amarran a través de cantos. Es frecuente que la presentación de las personas de cada pueblo se haga a través de coplas cantadas o recitadas, que se improvisen textos para evaluar el encuentro y que se abran o se cierren los eventos cantando algún alabao de alumbramiento, como rogativa para que la reunión sea fructífera.

Por otro lado, los jóvenes han construido un repertorio moderno, cantado desde el vallenato, el reggaetón o el rap. “Rap desde la selva”, como ellos mismos lo llaman, con versos directos y desafiantes que denuncian la realidad del país. Como la mayoría de los grupos jóvenes que hace propuestas propias, ellos quieren grabar discos y estar en el mercado alternativo, sin embargo, las carencias económicas y la lejanía de estos lugares de los centros de producción y distribución fonográfica, no permiten que su obra se conozca más allá de los mismos poblados que los vieron nacer.

²⁶³ Dice el periodista Paco Gómez que la Iglesia Católica, “después de siglos de ceguera y de catecismo comprendió que negarse a reconocer las particularidades culturales y religiosas de esas minorías era condenarlas a la lenta desaparición”. Gómez Nadal, Paco. *Los muertos no hablan*. Aguilar, Bogotá, 2002, p. 33

²⁶⁴ Se menciona, en particular, ACIA Asociación Campesina Integral del Atrato. Para mayor información al respecto, ver: http://www.colectivomaloka.org/downloads/Movimientos_Sociales_castellano.pdf

²⁶⁵ El artículo 55 transitorio de la Constitución Política de Colombia de 1991 y su desarrollo en la ley 70 de 1993 establecieron el marco jurídico que reconoce los derechos de las comunidades negras dentro del principio constitucional de diversidad étnica y cultural. Este hecho ha posibilitado el avance en dos direcciones, de un lado la titulación colectiva de tierras para las comunidades negras, de otro ha construido una normatividad que visibiliza la afrocolombianidad y sus derechos.

En los siguientes apartados se presentan ejemplos para las distintas facetas que se hacen visibles desde el romancero actual.

3.3 El romancero en la situación socio – política actual

Obsérvese desde los textos mismos de los relatos cómo los atrateños cambian la actitud respecto a la guerra, cómo la violencia desplaza y diezma a esa misma población, y cómo ellos asumen los hechos que el conflicto político trae, lleva y transforma a lo largo del tiempo.

En primer lugar se presenta un ejemplo en el cual se esboza la llegada del problema, pero es evidente que en ese momento histórico la comunidad quiere enfrentarlo, no quiere entregar la tierra, ni quiere salir de sus lugares ancestrales. Se hace una invitación al pueblo para que se una y no se deje explotar a pesar de la muerte y la violencia que ya han hecho presencia real en estas localidades.

A todos los campesinos (fragmento)²⁶⁶

A todos los campesinos yo les pido de por Dios,

Estribillo

¡Salve!, ¡salve!, ¡salve!, ¡salve!
¡salve! dolorosa madre,

dejemos el egoísmo, amemos de corazón,
Cuidemos de nuestra tierra que se de nuestra reserva,
no nos dejemos explotar aunque nos metan la guerra,
Campesinos del medio Atrato, aquí en Beté nos encontramos,
y con los brazos abiertos cojámonos de las manos,
Nosotros estamos muy tristes toda la comunidad,

²⁶⁶Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. El estribillo es tradicional. Música: Tradicional. Intérpretes: Coro de alabaoras Comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

*todas las manos armadas no hay día de no matar,
Muere blanco, muere negro, también los terratenientes,
pero lo que más nos duele, morir niños inocentes,
Esto que les estoy diciendo, es la pura realidad,
que luchemos hacia delante, pero menos para atrás.*

Tempo muy libre

Alabaora

A to - dos los cam-pe - si - nos yo les

Respondedoras

A

pi - do de por Dios. — yo les pi - do de por Dios.

R

Sal - ve, sal - ve, sal - ve,

A

R

sal - ve, sal - ve do - lo - ro - sa ma - dre, sal - ve do - lo - ro - sa ma - dre.

Pero los actores armados saben que si tocan las esencias espirituales de la cultura negra, los rituales fúnebres de vida y muerte, logran desestructurarla. Por ello se encargan de que “los cadáveres no aparezcan, o aparezcan seccionados, toman medidas para que no se pueda velar a la víctima durante los nueve días que manda la tradición. En algunos casos, como cuando el cadáver ‘viaja’ por los ríos, la situación es vergonzante para las propias comunidades, ya que ven pasar frente a sus casas cuerpos que no pueden recoger, porque hacerlo los señalaría de colaboradores de algunos grupos armados”.²⁶⁷ Es como si esos

²⁶⁷ Gómez Nadal, Paco. *Los muertos...*, p. 120

cadáveres no hubieran muerto y no han muerto porque sus comunidades no han tenido el derecho de elaborar el duelo.

La intimidación y el terrorismo están presentes en toda la región, los muertos y los desaparecidos crecen, ya no se afirma que se debe enfrentar la agresión, ni se habla de explotación, ahora se rechaza abiertamente la violencia y se expresa la incertidumbre de no entender por qué los matan y los persiguen a ellos, se hace explícita la solidaridad entre población negra e indígena, mientras el canto colectivo clama a Dios pidiendo conciencia a los creadores y ejecutores de esta guerra.

Rechazamos esta forma (fragmento)²⁶⁸

*Rechazamos esta forma tan violenta que ha venido,
porque no garantizamos el futuro `e nuestros hijos.*

Estribillo:

*Y ¡ay! dale, y ¡ay! dale
Dios mío dale conciencia
a los autores de la violencia.*

*No sabemos qué persigue fue el por qué sacrificado,
al pueblo negro e indígena con violencia masacrando.
Queremos vivir en paz como veníamos viviendo,
que nos respeten la vida al pueblo indígena y negro.*

Tempo muy libre

Alabaora

Respondedoras

²⁶⁸ Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. Música: Tradicional. Intérpretes: s.i. y coro. s.i. Tomado de: Archivo de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. ASINCH. Valencia, Leonidas [Compilador]. Archivo sonoro de Alabaos.

A
ni-do, tan vio-len-ta que ha ve-ni-do. Por
R
hi-jos, el fu-tu-ro'e nues-tros hi-jos
Y ¡ay! da-le, y ¡ay!

A
da-le Dios mí-o da-le con-cien-cia a los au-to-res de la vio-len-cia.

La desazón es alta y se entrevé que con la guerra en su territorio no es posible laborar. Este es un síntoma inequívoco de las consecuencias de los enfrentamientos bélicos. Sin cultivos y sin pesca la región estará desabastecida de alimentos y no habrá trabajo para nadie. ¿Cómo se puede sobrevivir?

El retorno (Vallenato) (fragmento)²⁶⁹

*Nosotros los campesinos que trabajamos hasta enfermos,
pero hoy con tanta violencia ¿Quién le cultiva pa'l pueblo?
Nadie quiere trabajar es un caso muy pesado,
no llegaría el arroz, ni el plátano, ni el pescado,
mucho menos el borojó y otras frutas que la han deseado.*

Voz
No-so-tros los cam-pe-si-nos que tra-ba-ja-mos has-ta en-fer-mos. No-

²⁶⁹Nuevo romance/Social. Texto y música: Ángel Eduardo Martínez. Intérprete: Ángel Eduardo Martínez. Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

V

fer-mos, pe - ro hoy con tan - ta vio - len - cia ¿Quién le cul - ti - va pa'l pue - blo? Na -
die quie - re tra - ba - jar _____ es un ca - so muy pe - sa -

- no lle - ga - ría el a - rroz, _____ ni el plá - ta - no, ni el pes - ca - do, mu -
do,

cho me - nos el bo - ro - jó _____ y o - tras fru - tas que han de - sea - do.

La denuncia de masacres colectivas y de secuestros no se hace esperar. Los relatos cuentan con nombres propios los lugares, las fechas, las personas que han sufrido de estos flagelos.

No queremos más violencia (rap) (fragmento)²⁷⁰

Y estos son los The black power haciendo función, dándoles ejemplo a todos estos armados, escuchen:

*En mayo recordamos la matanza de Napiquí
en nuestro territorio, donde han muerto mis hermanos,
mis amigos, mis vecinos; y mucho niño inocente
que no sabe lo que pasa.*

Estríbillo:

*No queremos más violencia
que atropelle nuestra zona*²⁷¹

²⁷⁰ Nuevo romance/Social. Texto: Plácido Mena y John Elvis Romaña. Música: The black power sobre pistas populares comerciales. Intérpretes: The black power (Plácido Mena y John Elvis Romaña). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales Universidad de Antioquia. Proyecto de investigación “De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo”.

El pueblo(fragmento)²⁷²

*El pueblo reclama a Kunta, amigo tradicional,
él se entregó a la lucha con toda su identidad.*

Estribillo:

*¡Salve! ¡oh! Pueblo,
te pedimos de que no haya guerra.*

*En el parque se encontraba metido en una caseta,
los amigos lo encontraban bebiéndose una cerveza.
Que regrese a su pueblo pedimos a los que lo tengan,
vivito se lo llevaron queremos que hoy lo devuelvan.*

Tempo muy libre

Alabaora



El pue-blo re-cla-ma a Kun-ta, a -

Respondedoras



A



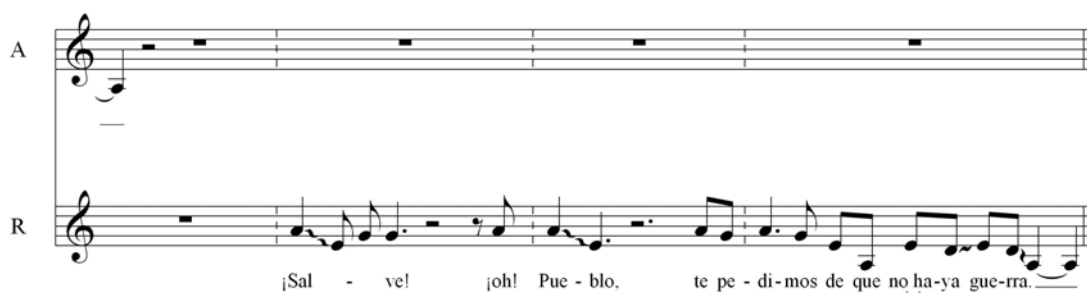
mi-go tra - di-cio-nal, él se en-tre-gó a la lu-cha con to-da su i-den-ti-dad.

R



²⁷¹La melodía de este romance corresponde a un recitativo sobre una sola nota (altura determinada), combinando rítmicamente el tiempo y la doble velocidad.

²⁷²Nuevo romance/Social. Texto: María Mercedes Porras. Música: Tradicional. Intérpretes: Mercedes Porras y coro. Tomado de: Valencia, Leonidas [dir] y Arango, Ana María [textos]. "Catiá Catiadora". Cantos de río y selva. Repertorio de Música vocal del Pacífico Norte Colombiano. [CD]. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2009.



Pero cuando las políticas del gobierno empiezan a hablar de procesos de paz, los romances reclaman justicia y reparación. Y el estribillo vuelve una vez más a los textos tradicionales religiosos.

Semana por la paz (fragmento)²⁷³

*No podemos olvidar que justicia es un valor,
que implica que haya castigo y también reparación.
Hay que reparar la ofensa porque la vida es un don;
la vida no se devuelve aunque se pida perdón...*

Estribillo

*Dios te salve María blanca azucena,
peregrina del alma se va y nos deja.*

*De esta guerra colombiana va quedando un gran dolor:
vidas y bienes perdidos sin ninguna compasión.
Sólo se recogen armas en bulla y exaltación,
pero ahí quedan las víctimas sin que haya reparación.
Y se les pide a las víctimas que ellas otorguen perdón,
mientras el otro pretende disfrutar lo que robó.*

²⁷³Nuevo romance/Social. Texto: Graciela Quejada Córdoba. Música: Tradicional. El texto del estribillo es adaptación de un canto tradicional. Intérpretes: Graciela Quejada Córdoba y Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

Tempo muy libre

Alabaora



No po-de-mos ol-vi - dar que jus - ti - cia es un va - lor.

Respondedoras



A



que im-pli-ca que ha-ya cas - ti - go y tam-bién re-pa-ra - ción. que im-pli - ca que ha-ya cas-

R



A



ti - go y tam-bién re-pa-ra - ción.

R



Dios te sal-ve Ma - rí - a blan-ca a - zu-

A

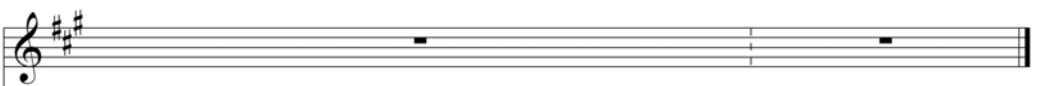


R




ce - na, pe-re-gri-na del al - ma se va y nos de - ja. pe-re-gri-na del

A



R



al - ma se va y nos de - ja.

3.3.1 Desplazamiento forzado de la población negra

El fenómeno de desplazamiento forzado en el Atrato se agudiza en los primeros años del siglo XXI. Sin lugar a dudas, los hechos acaecidos en el 2002 en Vigía del Fuerte y Bojayá,²⁷⁴ constituyen un punto nodal de esta situación. Un médico que estuvo en misión humanitaria después de la masacre de Bojayá describió así lo que allí vio: “Fue dantesco... Si ese Dante pensaba que había conocido el infierno era un pendejo: el infierno nos tocó a nosotros”.²⁷⁵

El desplazamiento forzado afecta a gran parte del territorio nacional y muy particularmente a la cuenca del Atrato. Dice el escritor William Ospina que

*Muchos no habían oído hablar jamás de Bojayá y de Vigía del Fuerte. Es como si la guerra nos estuviera enseñando geografía e historia. Enseñándola muy mal, por supuesto, ya que los lugares desconocidos y los apenas percibidos nos llegan despojados de su complejidad geográfica y humana, cambiados en zozobra y horror. [...] Regiones que nos llegan marcadas por los prestigios negativos de la coca, de las mafias, de la guerra, aunque ni siquiera esas malas famas pueden borrar la belleza de sus nombres, la poesía de un territorio que se ensancha y se hace cada día más diverso a nuestros ojos, más complejo para nuestro entendimiento. [...] Paradójicamente la guerra nos revela que nos habíamos olvidado de nosotros mismos.*²⁷⁶

El retorno (Reggaetón) (fragmento)²⁷⁷

²⁷⁴Para ampliar esta información, véanse los trabajos de Gómez Nadal, Paco. *Infierno en el templo de Bojayá*, en: Cromos No. 4396 (Mayo), Bogotá, 2002, p. 22-28; y Giraldo López, Andrés. *La masacre de Bojayá contada por María Lepesqueur*, en: Revista Número No. 68 (Marzo – Mayo), Bogotá, 2011, p. 74-80

²⁷⁵Velásquez, Juan Marcelo, citado por Gómez Nadal, Paco. *Los muertos no hablan...* p. 48

²⁷⁶Ospina, William. “La cultura frente a la guerra”, en:

<http://espanol.groups.yahoo.com/group/pecx/message/2972>. Consultado el 18 de diciembre de 2011.

²⁷⁷Nuevo romance/Social. Texto: Plácido Mena – John Elvis Romaña. Música: The black power sobre pistas populares comerciales. Intérpretes: The black power (Plácido Mena – John Elvis Romaña). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia. Tomado de: Archivo Fondo de

*Vigía, Bojayá, Napiquí y otros más,
me da mucha tristeza de ver esta situación,
viendo a la “people” desplazándose así,
en champas, botes y yo no sé que más,
con el dolor en sus almas se tuvieron que alejar
¡Dios mío, ayuda a esa gente no la dejes sufrir!*

Estribillo:

¡Ay! no, abandonemos su tierra así.

*Por cosas de la vida estos casos pasarán,
pongamos una ventana a esta situación,
hay muchas personas que vienen de otras partes
a refugiarse en la ciudad,
y muchos de ellos están pasando trabajo
porque nunca nos sentiremos bien en lo ajeno.*

Tanto el anterior ejemplo como el siguiente se titulan *El retorno*, el primero construido sobre pistas electrónicas que juegan entre reggaetón y rap y el segundo sobre un esquema musical de vallenato. Aunque sus textos no señalan directamente la intención de retornar a los espacios desocupados y en cambio se describe la tristeza, la humillación y el desarraigo del desplazamiento, —amén de que en el estribillo del reggaetón sus autores no están de acuerdo con la manera como se abandona la tierra—, es indudable que con ese título se condensa la necesidad y el deseo de volver.

El retorno (Vallenato) (fragmento)²⁷⁸

*Municipio de Bojayá con gran tristeza te canto,
cuándo volveré yo allá donde hubo tanto llanto.*

Investigación y Documentación de Músicas Regionales Universidad de Antioquia. Proyecto de investigación “De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo”.

²⁷⁸Nuevo romance/Social. Texto y música: Ángel Eduardo Martínez. Intérprete: Ángel Eduardo Martínez. Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

*Tristeza grande me da la muerte de tanto paisano;
Ninguno quiere bajar por miedo de los conflictos.*

3.3.2 La organización comunitaria

Como se explicaba antes, el sentido de familia extensa, de pueblo que se construye comunitariamente está arraigado de manera profunda en esta sociedad atrateña. Se descubre a través de los ritos fúnebres —comunidad entre vivos – ancestros – angelitos—, en las celebraciones populares, en el trabajo de la mujer, en la organización campesina, en la fiesta de San Pacho, e incluso en los campos de asentamiento de los desplazados en diversas ciudades de Colombia... Se puede afirmar que existe una solidaridad intrínseca al interior de las construcciones simbólicas de esta sociedad. Pero también es necesario decir que desde la época de La Colonia, los esclavistas y los posteriores dueños de minas y de comercio sabían de este valor y, por tanto, ellos trabajaban en pro de desarticular la construcción de comunidades sólidas para evitar sublevaciones y revueltas. Si se incomunicaban subregiones y se aislaban pueblos se garantizaba menos cohesión social de los negros. Alfredo Vanín plantea que “Nuestra incomunicación no es un problema de geografía, es un problema de historia y economía, es un problema político”.²⁷⁹

Los dos hechos, construcción de comunidades e intentos de desarticulación de las mismas por actores externos, continúan convergiendo a lo largo de este último siglo. En los textos de los romances se hace explícita la solidaridad, aún con aquellos que no se conocen; y se dejan entrever las amenazas de fuerzas externas.

Cuando llegamos a Titumate (fragmento)²⁸⁰

*Cuando llegamos a Titumate se le animó el corazón,
corrillas de mujeres y hombres a buscarnos habitación;
cuando nos vio una maestra dijo: —y estos ¿quiénes son?
se salieron los alumnos y nos dieron el salón.*

²⁷⁹Vanín, Alfredo. “Expresión Pacífico”. En: *Gaceta*. Nueva Época. (Octubre – Noviembre). Colcultura. Bogotá, 1989, p. 16-18

²⁸⁰Nuevo romance/Social. Texto: Avelino Palacio Córdoba. Intérprete: Avelino Palacio Córdoba (La Divisa). Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. [Texto recitado].

*Estábamos así despreocupados cuando llegó una razón:
que ya estaba la comida para toda la organización.
Antes de dar la comida fue un tema muy agradado,
que el que no comía carne se iba a comer pescado.*

Licencia vengo pidiendo (fragmento)²⁸¹

*Licencia vengo pidiendo y en todo pongan cuidado,
que estamos perdiendo todo por no estar organizados.*

Estrillo

*Y ¡ay! salve, ¡ay! salve,
¡ay! salvemos nuestro pueblo.*

*Y el enemigo traidor, él no queda muy contento,
porque con organización, haremos el impedimento.
Y el despertar del pueblo pobre, se va haciendo realidad,
juntamos todos un grito y hagamos comunidad.*

The musical score is written for two parts: Alabaora (soloist) and Responderas (chorus). The key signature has two sharps (F# and C#), and the tempo is marked 'Tempo muy libre'. The first system shows the Alabaora part with a melodic line and the lyrics 'Li-cen - cia ven-go pi-dien - do y en to-'. The Responderas part is shown as a blank staff. The second system continues the Alabaora part with the lyrics 'do pon - gan cui - da - do, que es-ta - mos per - dien - do'. The Responderas part is again a blank staff. The word 'Glissando' is written above the Alabaora staff in the second system, indicating a glissando effect.

²⁸¹ Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. Música: Tradicional El texto del estrillo es adaptación de un canto tradicional. Intérpretes: Coro de alabaoras Comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Romance tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

A

to - do _____ por no es - tar or - ga - ni - za - dos. _____

R

!Ay!

A

R

Sal - ve, _____ ¡ay! sal - ve _____ ¡ay! sal - ve - mos nues - tro pue - blo.

Así mismo, se celebra la posibilidad del encuentro y, desde una costumbre muy arraigada, se agradece a Dios por ello.

Me paro al frente de esta casa (fragmento)²⁸²

*Me paro al frente de esta casa Y miro hasta la cocina,
gracias a mi Dios que mandó la organización campesina.
Mis palabras que yo digo están convertidas en verso,
gracias mi Dios que mandó los grandes minicongresos.*

Las comunidades de base surgen desde una propuesta nueva de misión católica. Estas agrupaciones, nacidas en ambientes rurales, descentralizan las actividades parroquiales, convirtiéndose en “fermento de vida cristiana, de atención a los últimos, de compromiso en pos de la transformación de la sociedad. En ellas cada cristiano hace una experiencia comunitaria, gracias a la cual también él se siente un elemento activo, estimulado a ofrecer su colaboración en las tareas de todos”.²⁸³

²⁸²Nuevo romance/Social. Texto: Compuesto por un hombre campesino del Atrato medio. Intérprete: s.i. Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. [Texto sin música].

²⁸³Comunidades Eclesiales de Base. En: <http://misiones.catholic.net/cebs.htm> Consultado en diciembre 22 de 2011.

En el rastreo de información respecto a esta dinámica particular, se observa que el sentido de comunidad de base está fuertemente arraigado a las poblaciones campesinas, quienes ven en dichas iniciativas posibilidades ciertas para mantener cohesión social. Así mismo, se evidencia la importancia de la presencia de los misioneros en medio del conflicto, porque los habitantes del Atrato encuentran en ellos respaldo y acompañamiento permanente. Dice Zoraida Pino de Bojayá que “antes y después de la matanza, los únicos que nos han acompañado son los misioneros con la eclesial de base”.²⁸⁴

La Comunidad de Base (fragmento)²⁸⁵

*La Comunidad de Base se ha hecho muy placentera,
anda por el medio Atrato y también por las veredas.*

Estribillo:

*¡Ay! Salve, ¡ay! salve,
y ¡ay! salve Reina, salve.*

*Hemos logrado tener un caso muy conocido,
de alimentar a los niños, le estamos agradecidos.*

A Dios le pido licencia (fragmento)²⁸⁶

*A Dios le pido licencia y también la facultad,
que todos los alabados hoy los vamos a cantar,
Adelante compañeras no dejemos de luchar,
con el buen entendimiento hemos logrado cambiar,
Con este grupo tan fuerte que tenemos en Beté,*

²⁸⁴Pino, Zoraida, entrevistada por Alejandro Tobón en Bojayá, octubre de 2006.

²⁸⁵Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad de Campo Bonito, el estribillo es tradicional. Música: Tradicional. Intérpretes: Comunidad de Campo Bonito. Beté, Chocó. 1986. Romance tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. La melodía que acompaña a esta obra es igual a la que se presentó en este mismo capítulo en el romance *Licencia vengo pidiendo*.

²⁸⁶Nuevo romance/Social. Texto: Comunidades del Atrato medio. Música: Tradicional. Intérpretes: Comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Romance tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. La melodía que acompaña a esta obra es igual a la que se presentó en este mismo capítulo en el romance *Rechazamos esta forma*.

seguiremos progresando superándolo a la vez.

Las comunidades de base en el Atrato han sido lideradas por el equipo misionero Claretiano y por la Diócesis de Quibdó, quienes encontraron en la estructura misma de estas sociedades el embrión primigenio para organizarse, siendo, además, espacio privilegiado no sólo de evangelización sino de organización comunitaria en pro de la vida y de la lucha por el respeto a los derechos humanos.

Nosotros con la injusticia (fragmento)²⁸⁷

*Nosotros con la injusticia viviremos intranquilos,
si logramos superarnos seguiremos el camino,*

Estribillo

*¡Salve!, ¡salve!, ¡salve!, ¡salve!
¡Salve! dolorosa madre,*

*Yo les digo compañeros no nos debemos callar
porque lo que no nos gusta lo debemos criticar.
Se le critica a la gente no se vayan a enojar,
que lo que a mi no me gusta no me lo puedo tragar,
No se vive independiente se los voy a suplicar,
nosotros los campesinos tenemos que superar.*

Alabaora

Tempo muy libre

No-so - tros con la in-jus - ti - cia _____ vi - vi -
gra - mos su - pe - rar - nos _____ se - gui -

Respondedoras

²⁸⁷Nuevo romance/Social. Texto: Comunidades del Atrato medio. Música: Tradicional. Intérpretes: Comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Romance tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

A

re - mos in-tran-qui - los, vi - vi - re - mos in-tran-qui - los, si lo
re - mos el ca - mi - no. se-gui - - - re - mos el ca-mi - no.

R

¡Sal-ve!,

A

R

¡sal-ve!, ¡sal-ve!, ¡sal-ve!... ¡Sal-ve! do-lo-ro-sa ma-dre. ¡Sal-ve! do-lo-ro-sa ma-dre.

3.3.3 El reclamo de tierras

En el siguiente romance se percibe el sentido de herencia ancestral que la tierra tiene para los habitantes del Atrato; además, desde el lenguaje poético se presentan de manera idílica los tiempos pasados.

Mi papá a mi me contó (fragmento)²⁸⁸

*Mi papá a mi me contó, lo que le contó mi abuelo,
lo lindo y productivo de nuestros ríos y suelos;
la pesca, caza, cultivo como milagro del cielo,
daban al hombre nativo la base de su sustento;
y el mazamorreo del oro secundaba complemento[...]
Así mi abuelo contaba...*

*El hombre le daba un uso muy racional a los suelos,
aprovechaba los recursos sin depredar tanto el medio,
un convivir armonioso como manda Dios del cielo,
fue clave del paraíso de los tiempos de mi abuelo,
que hoy destruye un desarrollo o mal llamado progreso,*

²⁸⁸ Nuevo romance/Social. Texto: Isnel Alexis Mosquera Rentería. Intérprete: Isnel Alexis Mosquera Rentería. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón. [Texto recitado].

*la tierra es la vida misma, rezaba un sabio pretexto
que hace parte de la herencia transmitida por ancestros[...]*

Se deduce que el pueblo negro apropió y usufructuó, como propietarios ancestrales, esta región; pero es innegable que ellos históricamente nunca tuvieron documentos legales que los acreditaran como dueños de este territorio. El Estado nunca se los otorgó, por eso era y sigue siendo frecuente que colonos nacionales y compañías extranjeras lleguen y se apoderen de fracciones de tierra para sus intereses particulares. Cuando se hace evidente la llegada masiva de éstos, y se dictan nuevas leyes que posibilitan la titulación para las comunidades negras, las organizaciones campesinas empiezan a reclamar este derecho, y una de las formas de hacerlo visible, de hacerlo comunitario es a través del alabao.

Y ahora Virgen, ahora (fragmento)²⁸⁹

*Como nuestro territorio queríamos amarrar,
la titulación global comenzamos a luchar.*

Estríbillo:

*Ahora Virgen, ahora, te pedimos con cariño,
La titulación global el futuro de nuestros niños.*²⁹⁰

*Los campesinos se unieron hicieron su reunión,
y en el concejo mayor hallamos la solución.
Otra vez en Buchadó nos volvemos a encontrar,
la asamblea, el gran consejo, la vamos a realizar.*

²⁸⁹Texto: Comunidad del Atrato medio. Música: Tradicional. El texto del estríbillo es adaptación de un canto tradicional. Intérpretes: Vicenta Álvarez y coro. Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de investigación “De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo”.

²⁹⁰También este estríbillo se constituye como una rogativa a la Virgen para lograr la titulación de la tierra.

Tempo muy libre

Alabaora

Co - mo nues-tro te - rri - to - rio que - rí - a-mos a - ma - rrar, la

Respondedoras

A

ti - tu - la - ción glo - bal co - men - za - mos a lu - char.

R

A - ho - ra Vir - gen, a - ho - ra, te

A

R

pe - di - mos con ca - ri - ño, la ti - tu - la - ción glo - bal el fu - tu - ro e nuestros ni - ños.

Si bien el trabajo de las organizaciones campesinas amparado en la ley 70 ha logrado parte de la titulación comunitaria de territorios en la cuenca del Atrato, los intereses de los grupos armados, de multinacionales —e incluso de grupos económicos nacionales— han desatado una cadena de desplazamiento masivo para con ella apropiarse territorios lejanos y por lo tanto incontrolables y susceptibles, como mínimo, de acoger cultivos ilícitos,²⁹¹ explotación minera ilegal o saqueo maderero en gran parte de la región.

Rechazamos esta forma (fragmento)²⁹²

La misión que otros persiguen sobre nuestro territorio,
buscando vi acrecentar intereses económicos.
La cultura en el Chocó permitió de conservar,

²⁹¹ Gómez Nadal, Paco. *Los muertos no hablan...* p. 105

²⁹² Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. Música: Tradicional. Intérpretes: s.i. y coro. s.i. Tomado de: Archivo de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. ASINCH. Valencia, Leonidas [Compilador]. Archivo sonoro de Alabaos.

lo que buscan hoy en día llamado biodiversidad.
La riqueza del territorio y su gran naturaleza,
por nosotros defenderla nos acaban con violencia.

Así se han perdido años de organización campesina desarticulando procesos, desanimando a la población y llenándola de miedo. El trabajo que más sentido tiene en este momento es “la resistencia pacífica de las comunidades y la defensa de la vida”.²⁹³

Vaguay (rap) (fragmento)²⁹⁴

Parece que a algunos afros se olvidaron del ayer,
Sirviendo a ciertos ricos que nos quieren es joder.
Vienen del norte con plata y tecnología,
a robar nuestros recursos y acabar con nuestras vidas.
Nosotros no comemos de amenazas de oligarcas,
por eso nos persiguen como si fuéramos ratas;
¿Ratas por qué? Por cuidar nuestras tierras
y así nuestros niños puedan vivir en ellas.

3.3.4 Nuevos contextos religiosos

Dos hechos resultan significativos en el acontecer religioso del Atrato en los últimos 50 años. El primero se refiere a la existencia de una clara contradicción al interior de la Iglesia Católica respecto al uso de los alabaos y romances dentro de las celebraciones litúrgicas; si bien existe una corriente influenciada por la teología de la liberación que propende porque el pueblo se manifieste vivamente en dichas celebraciones con sus cantos tradicionales e incita a la población a recrear nuevos relatos, la oficialidad de la Iglesia ha impedido, en muchas ocasiones y por períodos de tiempo largo, que las comunidades entonen los alabaos dentro de los actos religiosos. Esto implica un desconocimiento del

²⁹³Dirigentes de ACIA, citados por Gómez Nadal, Paco. *Los muertos no hablan...* p. 106

²⁹⁴Nuevo romance/Político. Texto y música: Los renacientes. Intérpretes: Los renacientes. s.i. 2007. Tomado de: Familia Ayara (productor fonográfico). Los renacientes 97. Rap desde la selva. [CD]. Bogotá, Cordaid – cmc – Ayara. 2008.

valor histórico y de fe que los cantos encierran, amén de dejar de lado la participación colectiva.

El segundo hecho tiene que ver con la proliferación de sectas e iglesias protestantes cristianas. Estas organizaciones, buscando hacer un corte con la tradición, y al vincular directamente los romances y alabaos con prácticas católicas, prohíben a sus miembros que utilicen los relatos en las ceremonias fúnebres o celebraciones comunitarias, incluso llegan a impedir que se canten en cualquier espacio público o privado. María Leonor González, mujer cantaora de alabaos de Vigía del Fuerte, reconocida por su comunidad por la calidad de su voz, no quería cantar romances ni participar en el encuentro de recuperación de memoria cultural que se celebró en el año 2003, porque su “religión se lo prohíbe”. Estas nuevas iglesias invitan ahora a cantar “himnos especiales”, nuevos cantos religiosos contruidos con textos propuestos por sus pastores y melodías de clara influencia en la música popular mexicana.

Estos dos hechos, más el arraigo profundo que tienen en la comunidad los alabaos tradicionales explican la falta de creación de nuevos relatos religiosos en este pueblo. Por eso se puede afirmar que aunque en muchos lugares ya no se celebren rituales que impliquen cantar romances o alabaos, estos cantos y la construcción simbólica que ellos implican siguen vivos en el sentido de sus comunidades. Las oraciones entonadas son aún parte del trasegar de este pueblo.²⁹⁵

Pidámosle a Jesucristo (fragmento)²⁹⁶

*Pidámosle a Jesucristo por nuestra comunidad,
que Él nos de la inteligencia, que sepa siempre luchar,
como luchan los que quieren sus derechos rescatar.
Santo Dios y santo fuerte, santo Dios fuerte inmortal.*

²⁹⁵En este sentido resulta importante cómo ahora también desde manifestaciones plásticas artistas de Quibdó plasman en sus obras los ritos mortuorios y los cantos que los caracterizan. Ver al respecto, http://www.youtube.com/watch?v=Oi9_ICepoHs, consultada en febrero de 2011.

²⁹⁶Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. El estribillo es tradicional. Música: Tradicional. Intérprete: Coro de alabaoras Comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

Tempo muy libre

Alabaora

Pi-dá-mos-le a Je-su - cris-to por nues - tra co-mu - ni - dad, __

Respondedoras

Pi-dá-

A

que Él nos de la in - te-li - gen-cia, que se -

R

mos-le a Je-su - cris-to por nues - tra co-mu - ni - dad, __

A

pa siem-pre lu - char.

R

que Él nos de la in - te-li - gen-cia, que se - pa siem-pre lu - char.

3.4 El romance como espejo de la vida cotidiana actual

Se hace evidente a lo largo de los capítulos 2 y 3 de este trabajo, que existe un cúmulo significativo de relatos en los que el centro de la historia es la vida cotidiana, la necesidad de contar lo que hacen, cómo viven, cómo se relacionan, cómo resuelven sus problemas. En los romances tradicionales este hecho se enmarcaba dentro del juego del gualí para hacer más llevadera la noche del angelito, como si se contara la historia envuelta en otra ropa; pero en los nuevos romances, es innegable que el centro está puesto en la historia misma, la atención recae directamente en la acción que se denuncia, en la búsqueda del amor, o en la dinámica que se propone. Obsérvense los casos de los siguientes textos.

Desde la vida campesina, distante de las posibilidades actuales del desarrollo científico, el romance retoma las alternativas que ofrecen la selva y el conocimiento popular para afrontar la enfermedad. Muchas veces no es posible esperar al médico o incluso se da el caso de caseríos que temen o no creen en la medicina actual. Por eso el relato reivindica el uso de la medicina popular.

La comunidad de Base (fragmento)²⁹⁷

*Las plantas medicinales dan la vida a los enfermos,
nosotros los aparcamos y nos sirven de remedio.
Medicina popular es el medio que tenemos,
porque con plantas silvestres se paran muchos enfermos.*

La deforestación, el uso de dragas para extraer el oro y el platino implican una tensión permanente respecto a las posibilidades presentes y futuras de las comunidades. Día a día ven cómo explotan los recursos y cómo desaparecen opciones claras de desarrollo y de trabajo. El relato es denuncia para todo el país de lo que sucede en la cuenca del Atrato y en la selva del Pacífico en general, pero también es llamado de atención a los atrateños para que tomen conciencia respecto a estos hechos.

Explotan nuestros recursos²⁹⁸

*Explotan nuestros recursos y esto a nadie le remuerde,
y nos dejan solo piedras y el territorio se pierde.
Traen grandes maquinarias para el metal extraer,
y al pobre que de eso vive no le dejan para comer.
Las técnicas que utilizan no son las más adecuadas,
envenenan nuestro ambiente nuestros ríos y quebradas.
Y en las orillas del río crean gran alteración,*

²⁹⁷ Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. El estribillo es tradicional. Música: Tradicional. Intérpretes: Coro de alabaoras Comunidades del Atrato medio. Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

²⁹⁸ Nuevo romance/Social. Texto: Graciela Quejada Córdoba. Música: Tradicional. El texto del estribillo es tradicional. Intérpretes: Graciela Quejada Córdoba y Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón. La música corresponde al estribillo que se presenta en el capítulo 2 de la obra *Cuál sería esta gran señora*.

modifican el paisaje y nos dejan destrucción.
Abre un hueco muy profundo que a su tiempo creará,
la reproducción de insectos que causan enfermedad.
Y después que nos destruyen nuestra capa vegetal,
acaban la fauna y flora, no se puede cultivar.
Y la lección es muy clara cuando se busca riqueza:
sin control y sin medida el ser humano no cuenta.

Estribillo

¡Salve!, Reina,
¡ay! Dios te salve palabra divina,
palabra divina.²⁹⁹

La cotidianidad también está reflejada por las relaciones de pareja, de conquista con claros tintes sexuales y eróticos. Pero en este diálogo que se presenta en el siguiente romance se revelan aspectos de la vida que van más allá de la simple aceptación que la mujer hace a la petición del hombre: La práctica religiosa como imagen de la mujer pura y buena, el machismo imperante que quiere que la mujer sea sólo de él, el papel que ella debe asumir, en muchos casos sola, como responsable de la crianza de los hijos. Este relato que a simple vista podría entenderse también como campesino, reviste gran actualidad en los centros urbanos de hoy.

María Jesús³⁰⁰³⁰¹

— *María Jesús: ¿di a'onde vení? — Vengo de comulgá.*
 — *Y yo que te lo iba a pedí. — ¡Jesú! ¿Y cuánto me va a dá?*
 — *¡Ay!, María Jesús vení que yo te quiero abrazá,*
que yo te quiero tené pa' mí, pa' mí solito náa má,

²⁹⁹ El estribillo se canta cada cuatro versos.

³⁰⁰ Nuevo romance/Social. Texto: Rodolfo Arriaga G. Intérprete: s.i. Quibdó, Chocó. s.f. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Néstor [Compilador]. Chocó poético. Mecanoescrito. s.f. [Texto sin música].

³⁰¹ El texto aparece en el lenguaje coloquial chocoano, tal como fue escrito por su autor.

un ratico y pa' tu gozá.

— *¿Sí...? Pues nó; siempre me dice igual:*

“María Jesús, María Jesús vení, que yo te quiero agarrá”

Y después que golda esté no me vuelves a mirá.

¡No señó, conmigo nó!

— *¡Ay! María Jesús, pol Dió, pa' tóa la eternidá,*

con tóo mi corazón, con tóo lo que hay aquí,

yo te quiero a tí pa' mí; no es embuste, es la verdá.

— *¡Ay! Dios mío, vamo pué y no me vaya a engañá.*

Acuerdate que además esta es la primera vé.

3.5 Del romance tradicional y popular al romance de autor

Ya se hacía referencia a los movimientos literarios que se gestaron en Quibdó en las primeras décadas del siglo XX. Personas letradas construyeron un repertorio de poemas y canciones con los cuales dibujaron e idealizaron a la mujer y a los paisajes; relataron algunos acontecimientos sociales, apropiaron el lenguaje coloquial y jugaron con el verso. Por ejemplo, en el poema *Si querei que yo te quiera*, con términos campesinos y populares relatan las condiciones que pone una mujer para aceptar el amor de un hombre.

*Si querei que yo te quiera*³⁰²

Si querei que yo te quiera,³⁰³ tenei que dilo pensando.

Tenei que poneme chingo; tenei que arreglame el rancho;

tenei que compra toldillo, y engordar dos o tres chanchos.

Tenei que hablá con mi taita; tenei que hacé copón ancho;

tenei que dalme candongas, y polleras de seis anchos.

Tenei que llevalme al pueblo tenei que dalme zapatos;

tenei que llevalme a bailes, de la boca de Tanando.

³⁰² Nuevo romance/Social. Texto: Rubén Castro Torrijos. Intérprete: Ligia Castro Torrijos. Quibdó, Chocó. s.f. Romance tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Rubén. Folclor chocoano. Inédito. Mecanoscrito. s.f. [Texto recitado].

³⁰³ El texto aparece en el lenguaje coloquial chocoano, tal como fue escrito por su autor.

Si querei que yo te quiera, tenei que dilo pensando.

Demetrio Valdés, Óscar Yates, Juan Villa, Vicente Torrijos Barbosa, Los hermanos Castro Torrijos —Rubén, Néstor y Ligia—, Hugo Salazar, Heliodoro González, Carlos Alberto Ferrer, el antioqueño Carlos Mazo, entre otros, hicieron parte de este grupo que apropió la poesía popular de la región, estudió nuevas estructuras y produjo un amplio repertorio en el que los romances tuvieron un papel destacado. Estos romances están contruidos con técnica literaria, en un lenguaje refinado, son rigurosos en la asonancia y, además, están firmados. Si alguno de ellos no tiene el autor, es porque los procesos de compilación no han tenido el suficiente rigor para ubicarlo, no porque quien lo haya escrito pretendiera pasar como anónimo. Este repertorio, sin llegar a ser popular a lo largo del siglo XX, se ha constituido en pieza clave para entender las dinámicas culturales de la élite intelectual de la ciudad atrateña, aunque es destacable que algunas de estas canciones, particularmente las escritas por los Castro Torrijos, hoy son representativas del repertorio popular tradicional de esta región.

La rumba del caserío (fragmento)³⁰⁴

*¡Ay! ¡Palanquero! ¡Vení! ¡Baila!*³⁰⁵

Que ya la rumba se va a empezá...

*Van llegando las canoas que la emoción apresura;
de risas y de canciones el caserío se inunda.
La noche ya sube lenta desde las selvas profundas,
y cerca, entre los peñascos erguidos en la penumbra,
el Andágueda salvaje es su caballo de espuma
con rica gualdrapa de ébano galopa por la espesura.
En la sala de la fiesta las parejas se entrecruzan...
Sábanas de cortinajes a la fresca brisa ondulan;*

³⁰⁴ Nuevo romance/Social. Texto: Carlos Mazo. Intérprete: s.i. Quibdó, Chocó. s.f. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Néstor [Compilador]. *Chocó poético*. Mecanoescrito. s.f. [Texto sin música]

³⁰⁵ El texto aparece en el lenguaje coloquial chocoano, tal como fue escrito por su autor.

papeles de colorines ostentan sus colgaduras;
los mechones de la velas el cálido ambiente ahúman
y el diablo del aguardiente por todas partes circula
encendiendo en los sentidos llamaradas de lujuria.
Se registra el clarinete y entona la alegre rumba.
El requinto se enardece; redobla el bongó con furia,
los platillos vibran trémulos sus cobres de voz aguda,
y las rústicas maracas chasquean, como la lluvia
cuando principia a horadar el monte con sus agujas.
Las parejas se aproximan, ya se apartan, ya se buscan,
cuando de paso se encuentran, se inclinan y se saludan.
El galán alza los brazos, el alto las manos junta;
la hembra le huye ligera las manos en la cintura;
él la persigue anheloso entretejiendo figuras;
ella se acerca sonriendo, mas cuando él la cree suya
vuelve rápida la espalda y sus caderas ondulan;
parecen lavando el oro... el oro que da rumba.
En los ríos las canoas contagiadas de locura,
bailan ligeras y rítmicas se inclinan y se saludan...
El río por ver sus hembras bailando también la rumba,
se encarama a los peñascos hechos de bronce y de luna,
y rugiendo de alegría les arroja de la altura,
sus lirios, sus azucenas y sus jazmines de espuma.

La negra María Teresa (fragmento)³⁰⁶

Oscura, de tinta china, era la María Teresa:
pupilas de lumbre mora, piel de betún y de brea,
sonrisa de caña dulce su boca de miel de abejas

³⁰⁶ Nuevo romance/Social. Texto: Hugo Salazar Valdés. Intérprete: s.i. Quibdó, Chocó. s.f. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Néstor [Compilador]. Chocó poético. Mecanoescrito. s.f. [Texto sin música].

y las manos como dos guillotadoras negras.
Nunca supieron mis ojos ola de mar más violenta:
danzando la cumbia solo se puede pensar en ella,
en el trópico vehemente y oblicuo de sus caderas
como una llama creciendo en el volcán de las piernas.
El alcohol del currulao la hundía entre las tinieblas;
bajo el vestido, los senos tomaban voz de protesta,
en actitud de luceros varoniles, por la tierra,
y eran como dos palomas esquivas que no se acercan.

Pero en ámbitos populares y comunitarios o en las generaciones actuales, es casi seguro que quien escribe el verso lo firma. Así encontramos que Graciela Quejada desde la Comunidad Claretiana, Avelino Palacio desde los encuentros de las comunidades de base, Isnel Alexis Mosquera desde la educación secundaria, o Plácido Mena y John Elvis Romaña desde grupos musicales, presentan sus obras como lo hace cualquier poeta o músico en la actualidad. La mayoría de estas obras cuentan historias de la cotidianidad, de la situación política o de manera jocosa narran algún acontecimiento local.

La cultura se está perdiendo (fragmento)³⁰⁷

La cultura se está perdiendo y es una cosa de gusto,
nos gusta es el vallenato o bailar ese tal serrucho.
Ya la juventud de ahora decimos que eso no importa,
el que cante un alabao, lo va a matar la recocha;
eso lo están criticando y el chocoano no lo quiere,
pero eso ahora se ve en varias de las mujeres,
que se sienten tan contentas con una cosa tan maluca
que se raspan la cabeza por ponerse una peluca,
se le pone la cabeza que no se le puede ver,
la que no usa la peluca se echa el maldito alisé.

³⁰⁷Nuevo romance/Social. Texto: Avelino Palacio Córdoba. Intérprete: Avelino Palacio Córdoba (La Divisa). Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. [Texto recitado].

Existe otro rasgo que también es significativo y es el que se refiere a la firma comunitaria de los versos que se preparan para un encuentro determinado. Muchos relatos presentados en las comunidades de base aparecen firmados como “Comunidad de San Antonio del Buey”, “Comunidad de Beté” o al entrevistarlos y preguntarles por el autor de los versos, la respuesta, casi coral es “Grupo de alabadoras de Pogue”. Este hecho reafirma un sentido colectivo del que se hablaba anteriormente. Lo importante no es la persona particular sino la persona comunitaria, lo que se muestra es el resultado de lo que se piensa y se construye entre todos, por lo tanto todos lo firman.

Problema de nuestro pueblo (fragmento)³⁰⁸

*El día veintiséis de abril nos íbamos a perder,
por causa de un gran invierno que a nuestro pueblo llegó.
Estábamos acostados cuando el caso sucedió,
se desvoldaron los ríos, la loma se desrumbó.
Cuando vimos el problema que se presentó tan serio,
allí entonces nos unimos para trasladar el pueblo.
El equipo misionero aquí vino a visitarnos,
cuando supo que el gobierno nos negaba los auxilios.
Toditicos afligidos al ver el caso tan serio,
elaboramos un proyecto lo enviamos a Misereor.
En todo este proceso el Gobierno se ha negado,
para darle los auxilios que el pueblo ha necesitado.
Los socios estamos dispuestos a vencer las dificultades
que se nos han presentado para trasladar el pueblo.*

No obstante, provenga la firma de intelectuales de principios y mediados de siglo XX, de grupos de jóvenes o de una comunidad particular, este hecho implica un cambio sustantivo en la concepción de una poesía que tradicionalmente es de todos. Quizá sea

³⁰⁸ Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad de San Roque. Intérprete: Comunidad de San Roque. s.i. Noviembre 29 de 1991. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas. [Texto sin música].

necesario esperar que estas mismas sociedades tomen las nuevas obras, las amasen y las reinventen para que el ciclo comience de nuevo; o quizá el camino del romancero atrateño del siglo XXI sea las poesías de autor.

3.6 De vigencias y de olvidos: Ya no lo llaman romance, pero piensan el verso romancedo

Al no estar vinculados directamente con el gualí, las comunidades desconocen el nombre de romance para estos cantos. Los pueden llamar canción, ronda, juego. La desritualización implica la pérdida del nombre genérico. Para las comunidades campesinas de hoy romance es sinónimo de gualí, porque no existe el uno sin el otro.

Ubertina Parra, la mujer que no quiso cantar romance para no atraer la muerte de los niños, compartió en cambio lo que les había pasado la semana anterior y lo que ella había hecho con esa historia:

Nosotros tenemos unos marranos³⁰⁹ que nos dejó Antioquia presente³¹⁰, la marrana ya estaba pa' parir y se nos perdió la marrana de aquí, tenía como cuatro días de haberse perdido y nosotros la salimos a buscar, porque un pelaito³¹¹ nos dijo que había oído unos gritos por allá, y yo dije: ¡esos gritos, cuidado vaya a ser el tigre!³¹² y nos fuimos un poco de mujeres, cuando llegamos allá... los rastros del tigre, nos fuimos yendo y nos fuimos yendo, llegamos donde la marrana parió, ahí quedó un marranito, porque el tigre comió y comió y dejó uno muerto; nos fuimos más allá, cuando dice un muchacho, Marcialito: ¡Ay por acá como que la llevaba arrastrada!, nos fuimos por ahí, cuando vamos a ver, la marrana ya muerta, que el tigre la mató y la montó encima de una turca, le mochó la cabeza y allá la dejó, entonces nosotras pues de ese guayabo, nos vinimos pa' ca, le avisamos a la gente que el tigre se había comido la marrana, la había matado y allá estaba, fueron pues

³⁰⁹Cerdos.

³¹⁰Antioquia Presente es una ONG especializada en reasentamientos de población y gestión social. Ha acompañado a la población atrateña a partir de la masacre de Bojayá.

³¹¹Niño, jovencito.

³¹²Se refiere al jaguar, al puma o al tigrillo, felinos propios de esta región.

los hombres y la destriparon y la trajeron, entonces yo inventé una canción para jugar:

Pongan cuidado mujeres³¹³

Pongan cuidado mujeres lo que fue que nos pasó.

Nos fuimos a buscar a la puerca y el tigre nos la mató.

Qué tigre tan atrevido que se comió los puerquitos;

Contesta el hijo de Calva: — ¡Ay! tía yo oí los gritos.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the guitar (V). The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Tempo muy libre' for the voice and 'a tempo' for the guitar. The voice part has two lines of music with lyrics underneath. The guitar part also has two lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Pon-gan cui-da-do mu - je-res lo que fue que nos pa - só. Pon-gan só. Nos fui- mo a bus-car la puer - ca y el ti - gre nos la ma-tó. Nos fui'. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.

Obsérvese cómo se conjugan el relato y la canción. Tal vez no tengan mucho sentido los dos versos sin el relato hablado, porque con la narración Ubertina contextualiza lo que pasó. Para ella no es un romance porque no lo pensó ni lo ha utilizado en el gualí, sin embargo, conserva exactamente las mismas características y formas estructurales de otros “juegos romanceados de gualí”, por ejemplo el romance *Por el hijo de oliveros*.³¹⁴

Muchos jóvenes e incluso adultos de la región, al preguntarles hoy por los romances, dicen no conocerlos o hacen mención de ellos como antiguos textos que cantaban sus padres o abuelos y que ya pocos recuerdan; sin embargo, al entonar canciones recientes o declamar poesías compuestas por ellos mismos, se evidencia que las formas literarias del romance son actuales en estas comunidades; que el verso octosílabo y la rima continua son parte significativa de su conocimiento musical y responden a esa manera

³¹³ Nuevo romance/novelesco. Texto: Ubertina Parra Mosquera. Música: Tradicional. Intérprete: Ubertina Parra Mosquera. Colectado en San Miguel, Antioquia en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

³¹⁴ Véase este relato romance en el Anexo 1 de esta investigación.

particular de construir su universo estético y expresivo, con el cual continúan acomodándose para los reclamos de hoy.

Llanto(Rap) (fragmento)³¹⁵

*Soy chocoano colombiano, origen africano;
la melancolía me envuelve recordar mi pasado,
pero aquel que lo olvida él mismo se ha condenado.
Seguiremos luchando por el sendero soñado.*

*Seguro hermano que el sueño lo están burlando,
aquellos leones que lo están devorando.
Desde atrás los negros hemos sido golpeados.
Recordar mi pasado un pueblo encadenado
seguiremos luchando en contra de lo que están pensando,
porque por otros medios nos están esclavizando.*

Puede que los llamen poesía, nuevo alabao, versos o juegos, pero lo significativo de estos nuevos relatos – canción es que son una evidencia cierta de que la comunidad sigue recurriendo al modelo del romance para narrar lo que les acontece; el formato sigue vigente entre los pobladores negros del Pacífico colombiano. Es la poesía y la música que está escrita en la memoria y que acude en el momento oportuno para expresar ese algo que ellos quieren contar o necesitan socializar.

³¹⁵ Nuevo romance/Político. Texto y música: Los renacientes. Intérpretes: Los renacientes. s.i. 2007. Tomado de: Familia Ayara (productor fonográfico). Los renacientes 97. Rap desde la selva. [CD]. Bogotá, Cordaid – cmc – Ayara. 2008.

CAPÍTULO 4

UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN PARA LOS ROMANCES DE LA CUENCA DEL RÍO ATRATO

4. Para qué clasificar

¿Cómo abordar la clasificación de un género literario musical en una cultura rural marcada por la oralidad, que ahora transita por espacios urbanos? Resulta paradójico, en el caso del romancero tradicional del Pacífico colombiano, que no exista conciliación entre las denominaciones populares y las académicas para una estructura literaria y musical que tiene más de quinientos años de vigencia.

¿Se pueden denominar romances las obras que los habitantes del Atrato llaman y reconocen como tales aunque su estructura literaria no lo sea? ¿Se debe calificar como romance a lo que ellos nombran *alabao* si bien su estructura corresponde a la designación clásica de un romance o hace parte de antiguos poemas religiosos ibéricos? ¿Se deben desconocer las clasificaciones que las comunidades hacen en pro de establecer unos modelos más “universales”? ¿Cuál ha sido la apropiación que la cultura del Atrato ha hecho de este término? ¿La palabra romance seguirá teniendo hoy el mismo significado en España que en el territorio del occidente colombiano?

Como ya se ha dicho, en Colombia se ha encontrado la tradición de cantar romances en la mayoría de las regiones culturales que conforman el país. En los territorios de la cuenca del Atrato, que hoy pertenecen a los departamentos de Chocó y Antioquia, las voces de conquistadores, colonos y misioneros impregnaron a los esclavos del adoctrinamiento

católico y de la poesía española a tal punto que marcaron profundamente sus cantos y sus relatos.

El romancero español se hace voz, canción y poesía entre los esclavos, que luego serán los habitantes mayoritarios de este territorio. Y de usar los romances en los oficios religiosos, particularmente en la celebración de la Semana Santa y en las fiestas de los santos patronos, los atrateños pasan a utilizarlos en los velorios y novenas de sus propios difuntos —en la mayoría de los casos sin intermediación de los ministros de la Iglesia—, y a construir sus propios repertorios para arrullar y *romanciar* al niño muerto o “angelito” en los *chigualos* o *gualíes*.

Es evidente que este proceso de apropiación implica transformaciones profundas, amén de que la transmisión de los cantos se hizo casi siempre de manera oral y por gente iletrada, lo que los convierte en esencia en una música y una poesía de carácter y de uso colectivo y, también, necesariamente, en expresiones reinventadas y recreadas en cada proceso de transmisión. Muchas de las evoluciones de los textos implicaron deformaciones del lenguaje,³¹⁶ tergiversación o reducción de las historias o, simplemente, recreación de nuevas narraciones. Así mismo, la especialización que se hace a partir de las temáticas de los relatos determinó su uso y su función dentro de esta cultura y, por ende, sus nombres fueron cambiando para ser consecuentes con esas genuinas usanzas. La música sufrió procesos similares: si bien una melodía servía para entonar diversos textos, o un texto se podía cantar con varias melodías, la apropiación de esquemas melódicos producto de las nuevas fusiones imprimió otro aire a este romancero que ya no podía llamarse español.

La movilidad del romance, mientras representa una pérdida de valor literario para algunos círculos intelectuales clásicos, se convierte en la fuerza real que permite su supervivencia y que preserva su interés y su actualidad en los medios culturales donde es usado.

³¹⁶ Recuérdese, además, que los cantos tradicionales de la Iglesia católica se entonaban en latín; de allí quedan expresiones en los romances y alabos que ahora se usan como interjecciones. *Magnificat* ahora es ¡*mauníjica!*!, interjección que denota sorpresa.

Los atrateños van construyendo una diferencia entre los romances que utilizan para alabar a los muertos adultos y a los santos, y los que usan para arrullar al niño fallecido; así, los romances religiosos dejan de ser nombrados como tales para ser llamados *alabaos, responsorios, salves, Santo Dios, Coplas de alumbramiento*, mientras los romances profanos conservan su nombre genérico y se ligan directamente con los rituales de gualí; cantar romances, entonces, implica hacer efectiva las relaciones sociales propias a estas ceremonias.

Pero, ¿son todos los alabaos romances?

La clasificación que la gente del pueblo hace, en muchos casos, no se relaciona directamente con el género literario correspondiente, incluso pueden apropiarse nombres regionales o locales y deformaciones del lenguaje para denominarlos. Se concluye que su designación corresponde más a la función que cumple la obra dentro de una actividad determinada, que a una categorización según la estructura de la narración o de la música, es decir, indistintamente se puede utilizar una forma romance, canción seriada o canción narrativa para hacer alabaos, romances, santo Dios o cualquier género. Igual situación se presenta con las líneas melódicas. Se llega al caso, incluso, de utilizar una misma melodía en un romance y en un alabao.

Si universalizaron el concepto *alabao* para designar buena parte de los romances religiosos, las oraciones entonadas y sus creaciones sobre la muerte, es porque este término resulta más significativo en sus contextos rituales religiosos y de funebria que el nombre genérico inicial que ellos conocieron. Si recurren al término romance para denominar una canción seriada o una canción narrativa profana, es tal vez porque ese nombre resulta significativo para con él narrar historias, porque este tipo de poesía hace parte de su tradición, porque dentro de la canción se está tomando alguna fórmula o algún verso de antiguos romances, porque les rememora desde sus series de repetición y paralelismo alguna estructura similar a otros romances, porque la melodía o tonada hace parte del romancero o fue utilizada en él, o porque es el esquema de un tipo de canción tradicional desde donde ellos aprendieron quizá a cantar romances.

Para tener una idea de cómo interactúan estos procesos, se propone mirar el caso de las fórmulas. Su uso, provengan las fórmulas de antiguos romances españoles o de nuevas construcciones locales, sigue siendo parte importante en la estructura de los romances. En el Atrato, con una fórmula, además de indicar algo desde lo narrativo, se puede estar definiendo el tipo de romance que se va a cantar y, en muchos casos, esa fórmula está asociada a una melodía determinada, lo que implica que con ella se entregan también los códigos musicales y el estribillo que se cantará colectivamente. La presencia de fórmulas en las canciones de gualí o en los alabaos implica una diferencia respecto a otro tipo de obras que se recrean en la región. Ellas resultan siendo un distintivo con el que se expresa la cercanía con el modelo romance.

Por ejemplo, para comenzar un romance, es frecuente el uso de una fórmula en que se pide permiso a los asistentes para dar inicio al canto, con variantes respecto al personaje a quien se le pide la licencia y con cambios respecto al desarrollo de la fórmula. Se presentan cuatro variantes:

<i>Licencia vengo pidiendo</i>	<i>para empezar a cantar...</i>
<i>Licencia vengo pidiendo</i>	<i>para sentarme a cantar...</i>
<i>Licencia vengo pidiendo</i>	<i>y en todo pongan cuidado...</i>
<i>A Dios le pido licencia</i>	<i>y también la facultad...</i>

Una fórmula en que la cantaora avisa que allí termina la historia. Se ejemplifica con siete variantes:

<i>Con esto no digo más</i>	<i>porque es tarde y se me olvida...</i>
<i>Con esto no digo más</i>	<i>porque tal vez se me olvida...</i>
<i>Con esto no digo más</i>	<i>porque entonces se me olvida...</i>
<i>Con esto no digo más</i>	<i>pues sigan la cruz conmigo...</i>
<i>Con esto no digo más</i>	<i>porque estoy de gracia llena...</i>
<i>Con esto no digo más</i>	<i>con esto yo digo amén...</i>

Con esto y no digo más doblan todas las campanas...

O la opción de contar en la narración el día que sucede la acción que, además, se puede convertir en una serie, porque la historia pasa por todos los días de la semana. En los siguientes ejemplos, siete romances presentan un día diferente de la semana:

*Y un lunes por la noche, ¡Ay! por la noche...
Un martes se fue pa' arriba, y un martes volvió a bajar...
Miércoles, llámase miércoles y un miércoles llámase santo...
Jueves, el primero día, cantemos con devoción...
y el viernes de mañanita lo llevaron a enterrar...
Este sábado hay un baile en el cerro de Otobá...
el domingo fui pa' misa y mi gallina se perdió...*

Surgen entonces nuevas preguntas. ¿Son romances las obras que ellos llaman y reconocen como romance aunque su estructura literaria no lo sea? o, ¿Se deben desconocer las clasificaciones que hacen las comunidades? ¿Se debe llamar romance al alabao que su estructura corresponda realmente a un romance, y canción seriada a lo que ellos denominan romance?

Quizá la respuesta de muchos investigadores y académicos sea que lo que no cumpla con los parámetros ya determinados no puede corresponder a esa denominación tradicional y que se deba rebautizar cada obra según su estructura. Tal vez ellos están dando mayor importancia a aspectos de conservación que a la oralidad y a la recreación como elementos básicos para construir y renovar permanentemente el patrimonio. Así mismo, es posible que la definición clásica de romance permita todavía hoy clasificar, desde la estructura literaria, el inmenso repertorio que compone el Romancero ibérico; pero cuando las culturas rompen esas barreras y las transforman, es necesario replantear los parámetros ya establecidos.

Por eso, clasificar lo que aparentemente ya está clasificado implica hacer evidentes las rupturas y las nuevas construcciones que el fenómeno en sí mismo encierra.

Clasificar no significa edificar una estructura neutral o arbitraria de conceptos inmutables, implica desde un elaborado proceso de análisis, plantear una propuesta ordenada pero al mismo tiempo móvil desde la cual se comprenda la expresión estudiada y, a través de ella, la cultura que la produce. Permite, además, descubrir y establecer unidades y parámetros que subyacen en la diversidad del fenómeno. No se trata simplemente de ordenar una lista y presentar porcentajes de participación en cada categoría, se trata de hacer visibles las relaciones inter y trans-disciplinarias que encarnan los productos culturales y las diferencias y semejanzas con el mismo fenómeno adaptado por otra cultura. Las clasificaciones deben intentar ofrecer un panorama de la diversidad y del cambio siendo consecuentes con la historia, porque en cada sociedad se dibujan rasgos que se cruzan con otras sociedades. Las diferencias y similitudes que aparecen son evidencias de las relaciones o de los aislamientos que un grupo humano en particular teje en su trasegar.

La clasificación permite, así mismo, descubrir los nuevos cambios y plantear hipótesis para entender cómo operan esos cambios; dar una visión de unidad de todo lo revelado y observar la temporalidad y las continuidades o rupturas de la manifestación cultural. Por otra parte, en ella se refleja el carácter cambiante y progresista de la ciencia, pues un mejor conocimiento del hecho estudiado implica, necesariamente variaciones en las clasificaciones antiguas y en las contemporáneas.

Haciendo un paralelo con las ciencias biológicas y citando a Morin, se confirma que “un organismo no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células”.³¹⁷ Por tanto, la organización del sistema depende del funcionamiento ordenado y de la interacción del conjunto de estas acciones. No se puede entender entonces un romance aislado como una propuesta poética sin ubicar quién lo dice y cómo lo dice, si lo

³¹⁷Morin, Edgar. *Science avec conscience*. [Traducción al castellano Anthropos, Barcelona]. Seuil, París, 1990, p. 245

canta o lo recita, en qué contexto o situación social se reproduce... La célula aquí sería el romance y el organismo la cultura en que está inmerso.

Por eso es indispensable que las clasificaciones respeten las dinámicas de apropiación que hacen las culturas de sus símbolos sociales y estéticos, y, por tanto, se reconozcan y acojan los términos que las comunidades construyen a lo largo de su historia para, desde ellos, replantear dichas ordenaciones.

Desde esa perspectiva, y considerando en igualdad de condiciones las clasificaciones hechas por la academia y por la comunidad atrateña, se propone una clasificación inicial para agrupar a los romances de la cultura de este río según su función dentro de esa sociedad y su estructura poética. Pero resulta también significativo plantear una propuesta de ordenamiento desde las temáticas más recurrentes en los textos de los romances y desde lo sonoro, los géneros musicales más usados para cantarlos, porque también allí se observan rasgos que dirigen los cantos hacia usos específicos.

4.1 Una propuesta de clasificación

Acogiendo el sentido de que el organismo funciona dependiendo de la interacción del conjunto de las acciones, se parte de la definición del concepto romance para la cultura atrateña:

Se entiende por romance atrateño el conjunto de relatos cantados, recitados y narrados (compuestos mayoritariamente por versos octosílabos con rima asonante en los versos pares) que esta cultura particular apropió y transformó históricamente. Sus temáticas giran alrededor de hechos religiosos y profanos —vida cotidiana— a partir de los cuales se tejen relaciones simbólicas con Dios, los santos y los difuntos; se construyen interacciones entre los miembros vivos del grupo y, recientemente, se abren espacios de resistencia y denuncia social. Los romances como hecho tradicional de esta cultura negra son una manifestación que se hace y se recrea colectivamente. En los contextos rituales fúnebres donde se usan, es necesario comprender que además de los textos y de la música en el

romance interactúan gestos y expresiones corporales que permiten entrelazar a los vivos y a los muertos como una sola comunidad.

Del análisis que se hace a la muestra recolectada, se identifican tres grandes grupos que los atrateños diferencian desde su uso específico, es decir, para las comunidades del Atrato existen:

- Romances
- Alabaos
- Nuevos relatos

Los *romances* corresponden a aquellas narraciones de temática profana (en algunos casos religiosa) que se usan casi exclusivamente en el contexto ritual del gualí. Cuando un atrateño habla de romance, está aludiendo directamente a esta ceremonia, por eso también es frecuente que los denominen con el nombre genérico de “romances de gualí”; por tanto romance y gualí son sinónimos. En esta categoría se agrupan los versos novelescos de origen español, algunos sobre el nacimiento de Cristo, sobre el niño muerto o angelito y textos de la vida cotidiana, en particular los que tienen que ver con las relaciones de pareja. Su musicalización fluctúa entre melodías tradicionales *ad libitum* y nuevos géneros populares de la región como el abozao y el son chocoano.

Los *alabaos* son el conjunto de textos cantados que se emplea en los velorios y novenas de adultos, en las ceremonias de semana santa y en alumbramiento de santos; sus temáticas giran casi exclusivamente sobre la vida, pasión y muerte de Jesús, sobre la muerte como tema habitual de esta comunidad o sobre hechos religiosos —hagiográficos, oraciones—. Por lo general, estos textos tienen larga tradición en la región y se cantan a partir de líneas melódicas tradicionales *ad libitum* que ellos denominan igualmente “música de alabao”.

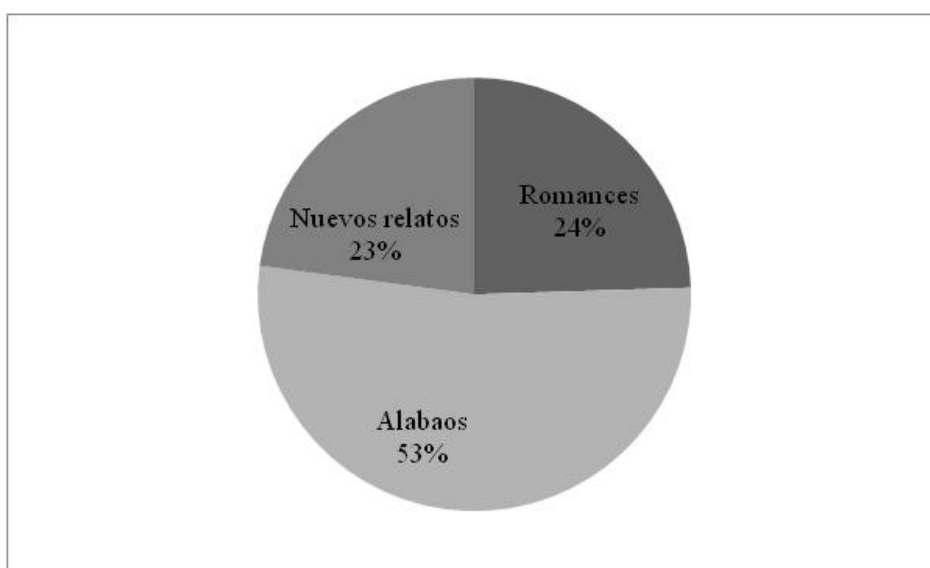
Los nuevos relatos, como se explica en el capítulo anterior, corresponden a textos de reciente aparición que pueden servir como alabaos en contextos específicos de funebria, o como romances cuando interactúan con el gualí, pero que por lo general se han constituido

como un repertorio poético descriptivo del Atrato y de sus habitantes, y de la situación social que se vive en la actualidad. Una buena proporción de ellos corresponde a poemas sin música, otros apropian la música del alabao y los últimos se cantan desde ritmos populares atrateños como el son chocoano, el abozao y la jota o desde géneros urbanos como el vallenato, el reggaetón y el rap.

Es necesario comprender que en cada una de estas categorías se registran textos con distintas estructuras literarias, con diferentes temáticas, y con diversos géneros musicales, aunque también es cierto que los alabaos son más homogéneos que los otros dos grupos respecto a las temáticas y a los géneros musicales.

La proporción de romances por categoría, según la muestra recogida es la siguiente:

Gráfico 2. Porcentaje de romances según la clasificación general que hace la cultura atrateña



Fuente: Elaboración propia, a partir de la tabla con descripción específica de cada romance, Anexo No. 1.

Se hace obvio en el gráfico cómo la tradición religiosa está arraigada en esta comunidad. Más de la mitad de los romances giran en torno a esta temática, mientras el

resto de porcentaje está repartido casi por iguales partes entre romances de gualí y nuevos relatos, lo que significa que la irrupción en los últimos años de nuevas obras está determinando la apropiación y renovación permanente que hace esta cultura del fenómeno y la actualización de sus funciones en, y para la comunidad.

Pero resulta muy corto sintetizar los romances en una clasificación tan general, cuando la realidad que ellos presentan es múltiple y compleja. El análisis para hacer una propuesta detallada arroja que es necesario clasificarlos desde dos parámetros específicos: la función social que cumplen en la comunidad y, la construcción poética de las obras.

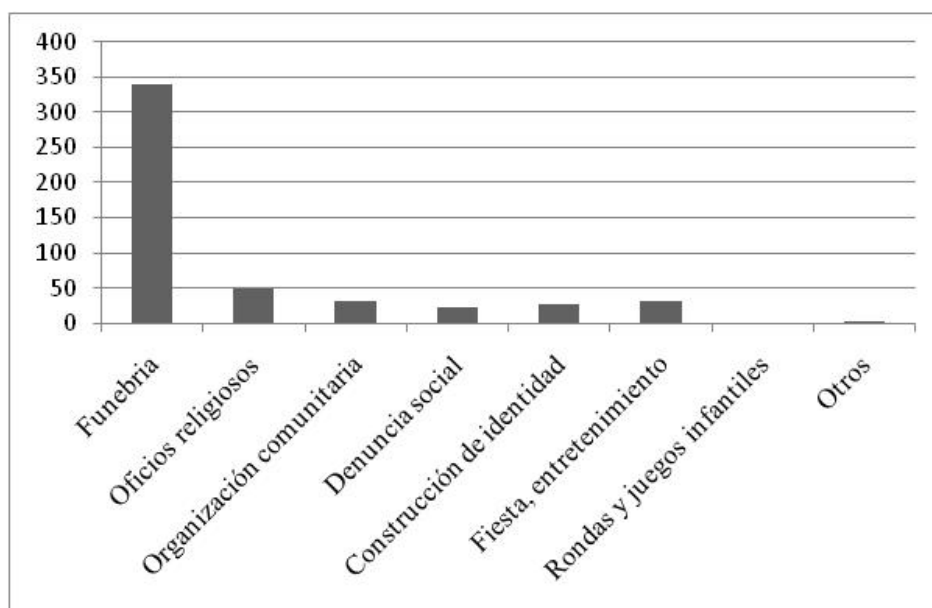
4.2 Función social

La propuesta de clasificación desde esta perspectiva ordena los romances en las siguientes categorías:

- Funebria
 - Gualí
 - Velorio de adultos
 - Novena de adultos
 - Otras celebraciones fúnebres
- Oficios religiosos
 - Semana santa
 - Alumbramientos
 - Navidad
 - Celebraciones litúrgicas
- Organización comunitaria
- Denuncia social
- Construcción de identidad
- Rondas y juegos infantiles
- Fiesta, entretenimiento

Con un ejercicio simple para aglutinar los romances por categoría, se obtiene el gráfico que se presenta a continuación, donde se evidencia que el 78% de estos relatos giran en torno al hecho de la muerte.

Gráfico 3. Número de romances según la función social



Fuente: Elaboración propia a partir de la tabla con descripción específica de cada romance, Anexo No. 1.

Pero las dinámicas de una sociedad no son lineales y por tanto no siempre la función que cumple un romance es exclusiva de una acción específica. El entrecruzamiento de dos o más usos se hace presente en el 40% de los relatos. En la tabla 3 se presenta un resumen de la interconexión entre diversas actividades en los que un romance puede interactuar en esta sociedad; interacciones que implican la apropiación de los romances para distintas funciones que, en algunos casos, podría pensarse que son antagónicas, como una fiesta popular y un gualí.

El orden dado a las funciones se presenta a partir de la actividad en que se usa el romance mayoritariamente, hasta llegar a la de menor demanda.

Tabla 3. Función social de los romances y entrecruzamiento de funciones con número de versiones

Función social	No. de romances
Velorio de angelito	106
Velorio de angelito/juego infantil	12
Velorio de angelito/canción popular	2
Velorio de angelito/fiestas – reuniones	2
Velorio de angelito/Navidad	7
Velorio de angelito/tamdeo	1
Alumbramiento	2
Alumbramiento/fiestas patronales	2
Alumbramiento/celebraciones litúrgicas	1
Alumbramiento/Navidad	35
Velorio y novena de adultos	98
Velorio y novena de adultos/semana santa	79
Velorio y novena de adultos/alumbramientos	22
Velorio y novena de adultos/celebraciones litúrgicas	8
Velorio y novena de adultos/denuncia social	1
Novena de adultos	1
Semana santa	3
Celebraciones litúrgicas	5
Construcción de identidad regional	10
Construcción de conciencia social	16
Denuncia social	22
Organización comunitaria	7
Organización comunitaria/construcción de conciencia social	11
Organización comunitaria/celebraciones litúrgicas	4
Organización comunitaria/denuncia social	5
Organización comunitaria/control social	2
Control social/construcción de conciencia social	1
Histórica/construcción de identidad	1
Fiesta – reunión popular	21
Fiesta – reunión popular/velorio de angelito	1
Fiesta/reunión familiar	1
Fiestas navideñas	1
Navidad/construcción de conciencia social	5
Entretenimiento	1
Memoria familiar	1
Canción de cuna	1

Fuente: Elaboración propia.

4.2.1 Funebria

En el capítulo 2 se hizo explícito el sentido que tiene la muerte para esta sociedad, y cómo los romances se transformaron de simples relatos religiosos o novelescos a cantos rituales para despedir al muerto y para hacer más fácil su tránsito a la otra vida; y en el gráfico anterior se reveló que el 78% de los romances giran en torno a la muerte. Este hecho y este porcentaje ratifican que la funebria es centro vital para entender el romance y, por ende, la cultura del Atrato. Los ritos se han especializado y con ellos los romances. No todos los relatos fúnebres son útiles para cualquier ceremonia, ni todas las ceremonias utilizan cualquier romance; cada texto encierra en su contenido y en sus elementos musicales las señas inequívocas de su ubicación.

En general los romances de gualí se constituyen desde narraciones poéticas sencillas, populares y de la vida cotidiana que hacen reír, y que permiten el juego y la broma. Es aquí donde aparecen fragmentos de antiguos romances novelescos españoles, algunos de ellos con grandes transformaciones que los acercan a la vida del Atrato; así mismo, es muy frecuente el uso de seriados que aluden a un hecho habitual o a la misma muerte del niño y con los cuales se incentiva el canto colectivo —cada quién puede añadir una serie para hacer más largo el canto y más llevadera la noche—. El repertorio es amplio y variado.

122 textos, de los 498 relatos recogidos sirven a este propósito. Por eso se puede hablar de que los romances de gualí constituyen una nueva gran categoría dentro del romancero panhispánico, ya no pensados exclusivamente desde la estructura literaria sino desde el sentido y la función que cumplen en la cultura atrateña. El romance aquí no es sólo el legado español o la construcción híbrida americana, es un romance atrateño que cumple funciones específicas dentro de los rituales.

Los romances para velorio y novena de adulto concentran dos temáticas específicas: la pasión y muerte de Jesucristo y la muerte como hecho central. También aquí se presenta

un número significativo de romances religiosos de antigua tradición ibérica mezclados con nuevas ideas atrateñas o con deformaciones de la historia bíblica, producto de la oralidad. La gran mayoría de textos sobre la muerte corresponden a creaciones propias de esta cultura en las que se describen las relaciones del hombre con la muerte. Los estribillos de estos romances giran en torno a antiguas letanías o a coplas formadas desde oraciones populares católicas que cumplen la función de rezar por el muerto durante el velorio mientras se está cantando. Estas oraciones entonadas elevan salves a María o la convocan con frecuencia desde la advocación “Virgen del Carmen”, que desde imaginarios populares es quien intercede ante Dios por las ánimas del purgatorio y las lleva al cielo.

*¡Salve! ¡salve!, ¡salve! ¡salve! ¡Salve! dolorosa madre,
¡Salve! no nos desampares, piadosa Virgen del Carmen.*

Así mismo es significativo que se pida a los “santos bravos”, como explica Gonzalo de la Torre³¹⁸ para que no dejen condenar al muerto:

Padre mío San Antonio, no lo rejes condená[dejes condenar].

Tanto en los romances para *gualí* como en los romances para velorio y novena de adultos son comunes las interjecciones, las exclamaciones y la adición de expresiones a versos octosilábicos. Con ellas se entreteje un lenguaje que va a ser característico de los ritos fúnebres y que se convierte en un referente específico de la apropiación de esta estructura poética. En algunos casos este apéndice se constituye en sí mismo como el estribillo o canto colectivo que acompaña la narración de la historia.

*Y una tarde serenita debajo de un coposo pino
y oí que charlando estaba, ¡ay! mi señora una blanca con un indio.*

*Dulce Jesús de mi vida que en la cruz estás por mí;
y en la vida y en la muerte Señor, acordate hoy de mí. ¡Bárbara!*

³¹⁸Ver al respecto en el capítulo 2 “De alumbramientos y de santos”.

Yo sembré mi zapallera jeh! y me puse a desyerbar,
La maldita de la blanca jeh! ni a coger zapallo va.

En algunas entrevistas realizadas a habitantes de la cuenca del Atrato, los informantes dicen que existen alabaos exclusivos para la novena de difuntos, especialmente para el último día, sin embargo, cuando se les preguntaba el uso de cada romance religioso o sobre la muerte, indistintamente decían que servía para velorio y para novena. Auscultando los textos de los relatos, se encontró la siguiente obra que alude directamente al levantamiento de tumba (altar), hecho que coincide con el final del novenario:

*Santo Dios*³¹⁹

Santo Dios, Santo Dios, santo fuerte, santo inmortal,
líbranos Señor, Dios mío líbranos de todo mal.

Adiós casita bonita que me dejó mi papá,
a' levantarme mi tumba que aquí yo no vuelvo más.

La otra ceremonia fúnebre que celebran los atrateños corresponde al encuentro colectivo para conmemorar el aniversario de la muerte de un miembro adulto de la comunidad. Es frecuente que se celebre el primero y el cuarto año. Zoraida Pino detalla que “se canta en el cabo de año para que el ser querido escuche desde por allá el susurro de nosotros, lo único que él puede escuchar es el alabao”. Al indagarle por qué se celebra en el primero y en el cuarto año, ella dice: “el último día de la novena el difunto sale de la casa y no vuelve más, pero al año se le reza y se le recuerda para que no nos olvide... al cuarto año ya no queda ni la ceniza en el cementerio, es la última vez que se pide por su alma”.³²⁰

³¹⁹Romance sobre la muerte. Texto: Tradicional. Intérprete: Óscar Rentería Quejada. Bebará Llano, Chocó. Colectada el 23 de Diciembre de 1985. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas. [Solo texto sin audio].

³²⁰Pino, Zoraida, entrevistada por Alejandro Tobón en Bojayá, octubre de 2006.

4.2.2 Oficios religiosos

Sin lugar a dudas este es el nicho a partir del cual los romances entraron a los imaginarios colectivos de los atrateños. En los inicios de la evangelización, los misioneros usaron los romances como propuesta pedagógica para divulgar la doctrina, presentaron relatos hagiográficos para introducir el culto a los santos patronos de sus comunidades religiosas o para inducir una práctica específica a partir de la vida o los milagros de un personaje sagrado; pero en la medida en que los esclavos se fueron diseminando a lo largo del río en pequeños caseríos y sin presencia física de religiosos y curas, crearon sus propias ceremonias religiosas en las que el canto del romance se presenta como hecho central de alabanza y adoración. Para celebrar la semana santa o la fiesta del santo patrono, los atrateños no requerían sino de dos elementos: reunión comunitaria y alabaos. Cantar los romances colectivamente, de memoria, es una práctica que aún hoy sigue vigente. Y cuando falla la memoria se recurre a la serie que, en muchos casos, se configura como propuesta completa de una narración.

Llama la atención cómo van apareciendo en el Atrato textos que no llegaron de España sino de otras regiones de América Latina. Es el caso del romance sobre Santa Rosa de Lima, santa peruana, historia de una mujer con la cual la iglesia pone de manifiesto que la santidad también se puede conseguir en América. La difusión de este romance se hace evidente en el Atrato con seis versiones recogidas en varios poblados y en un período mayor a 30 años.

Santa Rosa de Lima (fragmento)³²¹

*Santa Rosa subió al cielo por virtud que Dios le dio,
cuando la encanonizaron rosas del cielo llovió.*

Estribillo

¡Salve! Reina,

³²¹ Romance religioso. Texto y música: Tradicionales. Intérprete: Apolinar Moya. s.i. 25 de Marzo de 1979. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas. El romance fue completado en Medellín, en Diciembre del 2010, por Elsy Becerra.

*¡Ay! Dios te salve, palabra divina,
palabra divina.*

El demonio fue 'onde Rosa le dice de esta manera:

—Rosa, dame una limosna vos que sos tan limosnera.

*Rosa se halluvo confusa porque no encontró que darle,
metió la mano y sacó del cuello una linda imagen.*

*—Toma buen hombre, le dijo yo no tengo más que darte,
y el demonio por no verla desapareció en el aire.*

Tempo muy libre

Alabaora

San - ta Ro - sa su - bió al cie - lo por vir - tud que Dios le

Respondedoras

A

dio, cuan - do la en - ca - no - ni - za - ron ro - sas del cie - lo llo - vió.

R

A

R

¡Sal - ve! Rei - na, ¡Ay! Dios te sal - ve, pa - la - bra di - vi - na, pa - la - bra di - vi - na.

Las celebraciones populares de semana santa, los alumbramientos, y la Navidad condensan el legado histórico de romances religiosos que han navegado durante cinco siglos por el río Atrato. Los relatos de la vida de Jesús en los que se destaca también la historia de su madre se erigen como el símbolo de una religiosidad que trascendió los parámetros oficiales de la iglesia, símbolos que por largo tiempo fueron rechazados por esa

oficialidad y que en los últimos años han sido invitados nuevamente a hacer parte de las ceremonias litúrgicas precedidas por ministros católicos.

Por fuera o por dentro de la oficialidad de la iglesia, los romances y alabaos religiosos han continuado su propio camino. Muchos textos que se cantan en semana santa se comparten con el velorio y la novena de adulto, aunque algunos, por la temática tan específica a la semana mayor, se conservan sólo para estas ceremonias.

4.2.3 Organización comunitaria

Como se ha expresado a lo largo de este estudio, la cultura del Pacífico de Colombia, y en particular la del Atrato, contiene en su estructura social un rasgo que la caracteriza por su acentuado concepto de grupo, de construcción colectiva. Relatos que se cantan en gualí aluden a esa idea de unidad y apoyo comunitario:

*Mi hermanito gallinazo ¡ay! hombe, ¡ay! hombe,
y ayúdame a echar mi potro, ¡ay! hombe, ¡ay! hombe,
el uno le ayuda al uno ¡ay! hombe, ¡ay! hombe,
y el otro le ayuda al otro. ¡ay! hombe, ¡ay! hombe.³²²*

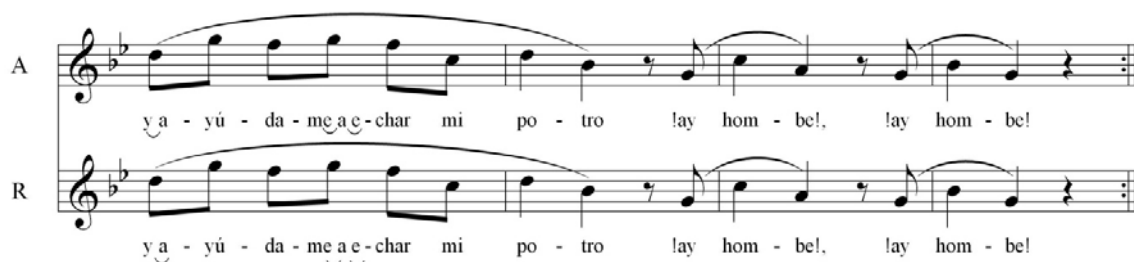
Alabaora

Mi her-ma - ni - to ga - lli - na - zo ¡ay hom - be!, ¡ay hom - be!

Respondedoras

¡ay hom - be!, ¡ay hom - be!

³²²El gallinazo. Romance de Gualí (fragmento). Letra y música: Tradicionales. Intérpretes: Grupo alabaoras de Bojayá. Colectado en Bojayá, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.



El surgimiento de organizaciones de negritudes a partir de la promulgación de la ley 70 de 1993 que reconoce los derechos de las comunidades negras dentro del principio constitucional de diversidad étnica y cultural, da una nueva oportunidad en medio de la guerra a la organización de la población y, a través de ella, a la construcción de recursos propios —como la poesía colectiva— que coadyuvan a consolidarla. Es significativo el número de nuevos relatos que hablan de la necesidad de estar unidos, de construir comunidad, de reclamar juntos...

*Esta organización es la que nos va a salvar,
mi gente, no nos cansemos de tanto subir y bajar,
y que nadie se arrepienta sigamos hacia adelante,
con esta organización conseguimos lo importante.
Como le han visto progreso a esta organización
ya nos están criticando y nos dicen cimarrón.*³²³

El alabao, desde estos nuevos relatos y con funciones externas al ritual fúnebre, apropia los espacios colectivos y los envuelve en un hálito simbólico. Cantar los alabaos en pro de la organización comunitaria conlleva implícitamente que la idea que se expone desde sus textos nace como propuesta grupal, no individual y, por ende se asume y se acepta por todos los participantes. Así mismo, se hace muy explícito en los textos el papel que la actual misión de los Claretianos ha adelantado tanto en la organización de las

³²³ *Titulación de tierra* (fragmento). Nuevo romance/Político. Texto: Avelino Palacio Córdoba. Intérprete: Avelino Palacio Córdoba (La Divisa). Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. [Texto sin música].

comunidades de base como en el aliento dado al surgimiento de cantos que cuenten, desde su fe, lo que ellos viven y padecen.

*Dios ya nos va iluminando a todos los campesinos;
sigamos prendiendo luces y continuemos el camino.*

Estribillo

*Y ¡ay! salve, ¡ay! salve,
¡ay! salvemos nuestro pueblo.*

*Todos queremos la unión, no nos crucemos de manos,
que el cambio lo hacemos todos, juntándonos como hermanos.*³²⁴

Pero no todas las obras que sirven a esta función se asumen desde el papel del romance o del alabao; la poesía popular con formato de romance o cercano a él, interactúa en este tipo de reuniones cumpliendo, de igual manera, un papel aglutinador de la sociedad.

4.2.4 Denuncia social

A partir de los espacios comunitarios creados y la situación de guerra que ha vivido la región, han surgido desde esas bases populares campesinas, y desde nuevas estrategias colectivas —como grupos de jóvenes unidos a partir de expresiones musicales— un número significativo de relatos que cumplen una clara función de denuncia social.

La función se consolida a través de las reuniones campesinas de base, en los conciertos locales que ofrecen los nuevos grupos de reggaetón o rap e incluso en la producción discográfica de limitada distribución pero de efectos profundos en la comunidad joven de este territorio.

³²⁴ *Licencia vengo pidiendo* (fragmento). Nuevo romance/Social. Texto: Comunidad del Atrato medio. Música: Tradicional. El texto del estribillo es adaptación de un canto tradicional. Intérpretes: Coro de alabaoras Comunidades del Atrato medio (Las Mercedes). Beté, Chocó. 1986. Tomado de: Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó. La línea melódica es igual a la obra *El cólera*, transcrita en el capítulo 3.

En el año 2003, cuando se acompañaba a las poblaciones de Vigía del Fuerte y Bojayá en un proceso de recuperación psicosocial después de la barbarie del 2002, el grupo *The black power*, integrado por dos jóvenes de Vigía, en un concierto ofrecido en el coliseo del municipio, lograba una importante convocatoria entre la juventud de esas localidades y con ella cantaba y bailaba colectivamente:

*Por culpa del estado muchos se han escapado,
estamos resguardados pero muy asustados.
yo digo a la gente que ha perdido suficiente,
y ahora se encuentran andando entristecidos,
durmiendo en las calles en casas de vecinos.*

Estribillo:

*No queremos más violencia que atropelle nuestra zona
¡Ay no,no, no, no, no!
no queremos más violencia que atropelle nuestra zona...*³²⁵

La denuncia social ha implicado no solamente hacer visible el reclamo de la titulación de tierras, o la violencia y el desplazamiento, también ha hecho eco importante respecto al daño ecológico producido por la explotación minera en los ríos, el usufructo de multinacionales con la tala indiscriminada de madera de los bosques, o la transformación de valores de identidad al ser conducida la población negra a estándares de belleza moldeados por el consumismo desde otras culturas dominantes.

Esta antigua – nueva función ha tomado importante delantera entre los renovados relatos. Más de la mitad de los textos de creación reciente, hacen algún tipo de denuncia, porque ante las escasas posibilidades de hacer visible lo que sucede en la región, en la

³²⁵Nuevo romance/Social. Texto: Plácido Mena – John Elvis Romaña. Música: The black power sobre pistas populares comerciales. Intérpretes: The black power (Plácido Mena – John Elvis Romaña). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de investigación “De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo”.

poesía y en la música los atrateños encuentran nuevamente una opción viable, legítima y significativa para hacerla efectiva, así sea sólo en el ámbito de su propia localidad.

4.2.5 Construcción de identidad

La idea de construir una identidad chocoana,³²⁶ o mejor de hacer perceptible una manera particular de ser, proviene de las corrientes intelectuales de Quibdó de las primeras décadas del siglo XX. Ellos consideraban que era necesario adquirir un *status* en el concierto nacional que identificara al Chocó desde sus particularidades como pueblo. En palabras de Renán Silva, la idea de reforzar los vínculos entre los miembros de la sociedad sobre la base de un conjunto de tradiciones compartidas que tienen su punto esencial de anclaje en la vida popular y campesina se convierte en vía de afirmación nacionalista y de invención de identidades colectivas.³²⁷ Invención que cuaja profundamente no sólo en los intelectuales de la época sino en los folcloristas, estudiosos, poetas, músicos de esas culturas populares e incluso en el pueblo mismo, hasta el punto de obtener y hacer visibles las bases, los ideales, las estéticas que definen un sentido de identidad para la región. Pero ¿Es posible entender que existe una “identidad nacional chocoana”? Recorriendo los ríos del Pacífico norte colombiano, se hace evidente que tal identidad homogénea no existe y que la construcción de pensamiento colectivo varía significativamente de un río a otro, de una cultura rural a una urbana, de un adulto mayor a un joven; sin embargo también es innegable que los procesos emprendidos por esos intelectuales construyeron imaginarios invisibles pero latentes en los que el sentido de unidad y de identidad afro está inmerso en la población.

El romancero, como uno de los elementos que caracterizan a estas poblaciones, no podía estar por fuera de la búsqueda de esa identidad. Los textos que surgen desde la intelectualidad atrateña de principios del siglo XX plasman imaginarios de ser del chocoano, describen de manera idílica la tierra y magnifican la belleza y la labor de la

³²⁶Entendiendo por “chocoana” las culturas de las cuencas de los ríos Atrato, San Juan y Baudó, y el litoral pacífico norte de Colombia. La élite de esos años añoraba una unidad a partir de propuestas de desarrollo cultural. Sin embargo para los pobladores campesinos del río Atrato, por ejemplo, no era ni es significativo si su territorio pertenece a Antioquia o Chocó, ellos son simplemente atrateños.

³²⁷ Silva, Renán. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. La carreta histórica, Medellín, 2005, p. 232

mujer y, otros relatos de reciente aparición, hacen añoranza de la vida pasada presentándola como el estilo perfecto de ser chocoano.

*Romance del campesino chocoano*³²⁸

- Nací en la selva chocoana, en medio de la espesura.*
 2 *La madre naturaleza fue mi médico y mi cura.*
Silbos de aves y [...] serpientes me arrullaron en la cuna.
 4 *Mi primera luz: Relámpagos y me bautizó: La lluvia.*
Aunque tengo la piel negra, siempre llevo el alma [...] pura.
 6 *Vivo tranquilo en mi choza con mi mujer y mis hijos.*
Nada me falta pues tengo mis piraguas, mis plantíos,
 8 *perro, escopeta, animales y mi galandro en el río.*
Pero si algo me faltare, por un revés del destino,
 10 *en cualquier parte que cave se lavan oro y platino.*
Hierve el trópico en mis venas con varonía y bravura.
 12 *Me gusta el baile caliente: Abozao, jota y rumba.*
Son base de mi alimento pescao, plátano y frutas.
 14 *La palanca y canaleta me dieron musculatura.*
Y aunque tengo la piel negra, siempre llevo el alma...pura.

³²⁸ Nuevo romance/Construcción de identidad. Texto: Néstor Castro Torrijos. Música: Tradicional sobre esquemas de la jota chocoana. Intérprete: Néstor Castro Torrijos. Tomado de: Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. *Hermanos Castro Torrijos: Cantos del Pacífico y de los Andes*. Universidad de Antioquia— Fondo Mixto de promoción de la cultura y las artes de Antioquia. Inédito. Medellín 1999. p. 675-681. Transcripción musical de Jesús Zapata Builes.

4

V na, en me-dio de la es-pe - su - ra, la ma-dre na - tu - ra - le -

G

E7 A

8

V za, es mi mé - di - co y mi cu - ra. Sil - bos de a-ves y de sier -

G

E7 A

Recitado

12

V pes, me a-rru - lla - ron en la cu - na, mi pri - me - ra luz re - lám -

G

E7 A

pa - go, lue-go em - pe - zó la llu - via. Aun - que ten - go la piel

G

E7 A

ne - gra, siem - pre lle - vo el al - ma pu - ra. Aun - que ten - go la piel

ne - gra siem - pre lle - vo el al - ma pu - ra.

Recitado

Los ideales de construcción de identidades siguen su curso desde supuestos colectivos y consolidando mojones simbólicos que determinan, homogéneamente, formas de ser de la región. Los nuevos romances abordan estas corrientes y canalizan esos ideales de ser y, al mismo tiempo, quienes plantean ahora la necesidad de “salvar” la identidad chocoana retoman antiguos relatos para con ellos mostrar las líneas que garantizan históricamente lo que este pueblo ha edificado. En entrevistas realizadas a poetas, alabaoras y danzarines del Atrato queda la sensación de que para muchos de ellos lo esencial está en conservar sin cambios los “símbolos nacionales” de la cultura popular porque “si se cambian se desvirtúan, ya no representan lo que fueron y han sido para el Chocó”.³²⁹ Ante la pregunta sobre las propuestas nuevas que surgen de estratos campesinos o respecto a lo que hacen los jóvenes con las mezclas de relatos y creaciones musicales contemporáneas dicen que “los campesinos ya no saben hacer la rima, se les ha olvidado rimar [...] hacen versos pobres y cojos que poco se parecen a los de antes [...] Los muchachos de ahora creen que pueden hacer lo que quieren, y lo que están es acabando con el folclor. Uno no puede hacer lo que quiera, debe mínimamente respetar la tradición porque con eso se está

³²⁹De Diego, Madolia, entrevistada por Alejandro Tobón en Quibdó, octubre de 2006.

borrando lo bueno que tenemos aquí”.³³⁰ Desde esa perspectiva los símbolos de identidad son inamovibles y conservarlos sin cambios es la única forma de respetar la historia y consolidar la identidad.

No obstante, tanto los relatos antiguos como los nuevos son objeto permanente de transformación y readaptación a las necesidades presentes. Que una melodía de alabao sirva para cantar el texto que reclama la devolución de la tierra o que los grupos de rap compongan relatos desde esa nueva expresión, implica que las funciones sociales de los romances se han renovado con la sociedad misma y, por ende, resultan igualmente representativos de la historia y de la vida contemporánea de la cultura del Atrato.

4.2.6 Rondas y juegos infantiles

El uso de romances como juegos y canciones de corro es una práctica común a diversos países de América Latina y el Caribe. Relatos como *Mambrú se fue a la guerra*, *Blanca Flor* y *Filomena* o *Los diez perritos* se asocian directamente a rondas infantiles con las que varias generaciones crecieron; es decir, existe un lugar común entre la dispersión del romancero por diversas culturas latinoamericanas y los juegos infantiles. Jugar cantando romances hizo parte, consciente o inconscientemente, de educar a los hijos con lazos que los ligaran a la cultura europea, como otra forma de consolidar un “blanqueamiento” cultural. Pero con el paso del tiempo esa idea se fue pulverizando por la transformación que los mismos relatos sufrieron, porque se mezclaron con géneros musicales que ya no representaban el legado español, porque surgieron nuevos relatos en los que otros acentos hacían su aparición o simplemente porque fueron relegados por otras expresiones.

En el Atrato, la apropiación y transformación de los romances dentro del gualí implicó que su canto cumpliera una doble función: acompañar al angelito y divertir a los participantes del rito mientras transcurre la noche del velorio. Por eso es frecuente escuchar expresiones como “jugar el gualí”, “ronda romancera” o “jugar el romance”. Jugarlo significa literalmente que tanto adultos como niños hacen rondas en medio del rito para jugar y recrearse; pero los juegos no se quedaron en el ritual, salieron a las calles, a las

³³⁰ Mosquera, Isnel Alexis, entrevistado por Alejandro Tobón en Quibdó, octubre de 2006.

escuelas y los niños, hasta hace unos veinte años, se divertieron con ellos. Hoy esporádicamente los juegan. Investigadores como Óscar Vahos y Octavio Marulanda³³¹ desde los años setenta del siglo pasado recogieron diversas rondas y canciones en la cuenca del Atrato y las presentaron a la comunidad pedagógica de Colombia, algunas como juegos de gualí y otras como canciones infantiles sin que hicieran parte de un contexto fúnebre específicamente. Sus publicaciones permitieron una difusión en el ámbito nacional de estas obras y fueron re–apropiadas tanto en comunidades negras como en otros contextos culturales del país. Cantar y jugar *La buluca*, *Cocorobé*, *El alambre*, *La carbonerita*, *El bambazú* o *Cherelé*, para citar algunos ejemplos, inscribe al Pacífico de Colombia y en particular a la cuenca del Atrato como una de las regiones con mayor diversidad de cantos y juegos infantiles tradicionales del país.

*Mirón, mirón (fragmento)*³³²

[Dos personas hacen una torre uniendo las manos, entonces los demás hacen una fila y van pasando, de uno en uno, por debajo de la torre].

— *Mirón, mirón, mirón,* *dónde viene la gente,*
 — *mirón, mirón, mirón,* *de San Pedro y San Vicente.*
 — *Mirón, mirón, mirón,* *que la puerta esta caída,*
 — *mirón, mirón, mirón,* *que la mande a componer.*
 — *Mirón, mirón, mirón,* *con qué dinero,*
 — *mirón, mirón, mirón,* *con cascaritas de huevo.*



³³¹ Al respecto véanse los textos: Vahos, Óscar. *Juguemos. Cultura para la paz*, Litoarte, Medellín, 1991 y Marulanda M., Octavio y González A., Gladis, *Las rondas y los juegos infantiles. Folclor y educación*, Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, Gente Nueva, Bogotá, 1988.

³³² Romance de gualí. Letra y música: Tradicionales. Intérpretes: Elsy Becerra de Parra y Graciela Quejada Córdoba. Quibdó, Chocó. Octubre– Noviembre de 2006.

En el año 2006 cuando en medio de esta investigación se visitó a Pogue, los niños jugaron romances pero ni los llamaran romance ni los asociaron con el gualí. Los romances interpretados por ellos sólo eran juegos infantiles.

Se puede afirmar que esta función se ejecuta tanto en espacios rituales como por fuera de ellos y que ha trascendido a la misma región atrateña, puesto que ahora algunos de los juegos de gualí son usados en otros contextos y en otras culturas.

4.2.7 Fiestas, entretenimiento

Igual a como sucedió con los juegos infantiles, muchos romances de temática cotidiana se constituyeron como obras del repertorio popular atrateño. Canciones de antigua tradición fueron recreadas por autores de la región quienes idearon nuevas versiones de ellas o al contrario, obras de autor se hicieron tradicionales y se transformaron en cantos que incluso ahora aparecen como romances de gualí, es decir se ritualizaron.

En el trabajo de investigación realizado por el grupo Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia entre 1996 y 1999 sobre la vida y la obra de los Hermanos Castro Torrijos, se encontraron algunas obras compuestas por ellos que también aparecen en contextos rurales y que la gente identifica como romance de gualí. Obsérvese el siguiente caso.

La primera versión que se presenta corresponde a una obra recolectada por la misión anglocolombiana a niños escolares del Chocó en 1957:

María la O (fragmento)³³³

Yo me caso, yo me caso me caso a Marie la O.

Yo salí por Raspadura, y salí poi Paimadó,

³³³Texto y música: Tradicionales. Intérpretes: Niños escolares Afrochocoanos. Chocó. 1957. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. Hermanos Castro Torrijos: Cantos del Pacífico y de los Andes. Universidad de Antioquia – Fondo Mixto de promoción de la cultura y las artes de Antioquia. Inédito. Medellín 1999. p. 426-428. Transcripción de Jesús Zapata Builes.

me encontré una morenita que llama Maríe la O.
Le dije que me quisiera, y ella me dijo que no.
Esta noche ya hay un baile en la boca e' Paimadó,
me metí por Raspadura y salí poi Paimadó,
me encontré una morenita, que llama Maríe la O,
Le dije: ¿vamos al baile? y ella me dijo que sí,
le dije que me quisiera y ella me dijo que no.

me encontré una morenita que llama Maríe la O.

Le dije que me quisiera, y ella me dijo que no.

Esta noche ya hay un baile en la boca e' Paimadó,

me metí por Raspadura y salí poi Paimadó,

me encontré una morenita, que llama Maríe la O,

Le dije: ¿vamos al baile? y ella me dijo que sí,

le dije que me quisiera y ella me dijo que no.

Yo me ca - so, yo me ca - so, me ca - so a Ma - rie la O,

yo sa - li por Ras - pa - du - ra y sa - li poi Pai - ma - dó,

me en - con - tré u - na mo - re - ni - ta, que lla - ma Ma - rie la O,

le di - je que me qui - sie - ra, y e - lla me di - jo que no.

Es - ta no - che ya hay un bai - le, en la bo - ca'e Pai - ma - dó,

me me - ti por Ras - pa - ru - ra y sa - li poi Pai - ma - dó,

me en - con - tré u - na mo - re - ni - ta, que lla - ma Ma - rie la O,

me en - con - tré u - na mo - re - ni - ta, que lla - ma Ma - rie la O,

le di - je: ¿va - mos al bai - le? y e - lla me di - jo que sí,

le di - je que me qui - sie - ra, y e - lla me di - jo que no.

Al enseñar esta versión a grupos de alabaoras de Pogue y Bojayá, ambos colectivos coincidieron en afirmar que se trata de un romance de gualí; decían aunque ellas no lo cantaban, posiblemente lo usaban “más pa’ arriba [se refieren al alto Atrato] o en el Baudó”.³³⁴

La segunda versión corresponde a la canción compuesta por Rubén Castro Torrijos:

*Viniendo de Raspadura (María la O) (Canción— Son chocoano) (fragmento)*³³⁵

Viniendo de Raspadura; pasando por Paimaró
topé la mujé que busco llamarse María la O.
Le rije que me quisiera; me rijo que no seño.

³³⁴ Alabaoras de Bojayá y Pogue, entrevistadas por Alejandro Tobón en octubre de 2006.

³³⁵ Texto y música: Rubén Castro Torrijos. Intérprete: Antún Castro. Quibdó, Chocó. s.f. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Rubén. Folclor chocoano. Inédito. Mecanoescrito. s.f. 35p.

pero el ojo le brillaba igualito al picafló.

*Y me caso con María la O,
porque a esa negra sí la quiero yo...*

Voz

Vi-nien-do de Ras-pa - du-ra, pa - san-do por Pai-ma - dó,
sie-ra, me di - jo que no se - ñó,

V

to - pé la mu-jer que bus-co, to - pé la mu-jer que bus-co llá - ma - se Ma - ria la
pe - ro el o - jo le bri - lla - ba, pe - ro el o - jo le bri - lla - ba, i - gua - li - to a un pi - ca -

V

1 2

O, to - pé la mu-jer que O. Le di-je que me qui - Que yo me
flor, pe-ro el o - jo le bri - - flor.

V

13

ca-so con Ma-ria la O, por - que a e - sa ne-gra sí la quie-ro yo, que yo me yo.

Cuando se muestra esta obra a Elsy Becerra en Quibdó, inmediatamente afirma:
“eso no es un romance, esa es una canción pa’ bailar, esa la toca la chirimía”.³³⁶

El cambio más radical que sufre la canción se concreta en el hecho musical. La primera versión corresponde a un formato libre, lento, cercano a lo que los atrateños suelen llamar “lamento chocoano” o a la música de alabao; por el contrario, la obra de Castro Torrijos se canta alegre y rítmica desde los esquemas de un son chocoano, propicia para bailar y para la diversión.

³³⁶Becerra, Elsy, entrevistada por Alejandro Tobón, Medellín en diciembre de 2010.

Resulta usual, así mismo, que se tomen coplas de un romance para bailar y jugar dentro de la fiesta popular que se denomina *Tambo*. Cuando las usan en ese contexto las llaman igualmente “copla de tambo” es decir cambia el nombre de acuerdo con la función que cumple la obra. Es cierto que en el tambo no se canta el romance completo, sólo se juega con una copla, y se pasa de copla en copla sin narrar historias o enlazar poesías, cada copla es independiente de la otra; no obstante allí también se hace presente el romance como otra forma más de apropiación cultural.

Con estos ejemplos se hace explícito que la desritualización de los romances hace posible el surgimiento de obras que se adaptan a otros fines. Sean romances de gualí, canciones populares o coplas de tambo, los romances cumplen un papel significativo en los espacios lúdicos, festivos y de entretenimiento de la población atrateña.

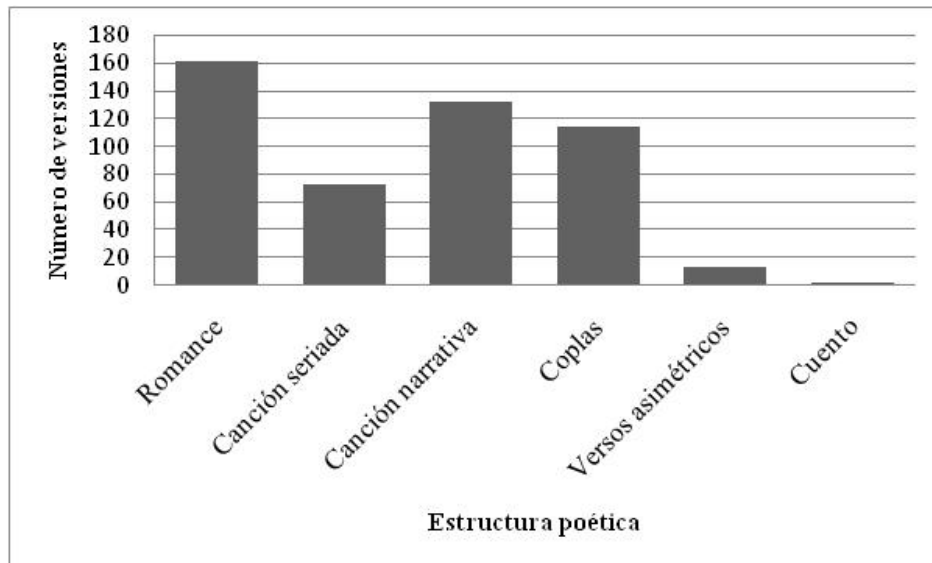
4.3 Estructura poética

La estructura poética no ha sido una camisa de fuerza a la que la comunidad del Atrato se ha visto amarrada. Este pueblo acomodó y sigue acomodando la estructura del romance tanto o más que el mismo contenido de los relatos o las melodías con que se cantan. Si bien ha predominado una forma octosílaba que busca la rima asonante, la aparición de otros modelos no dificulta que se siga denominando romance a los textos y canciones que no cumplan con los parámetros poéticos establecidos. Se reitera que son dos los elementos que verdaderamente determinan el sentido de romance para esta comunidad: el uso intrínseco que ellos encierran para celebrar rituales y la condición de canto colectivo como expresión particular del Atrato, y universal de las culturas negras de América latina y el Caribe.

Desde el análisis que se hace a la muestra, se pueden determinar seis estructuras diferentes con variantes entre ellas que configuran la realidad poética del romancero atrateño: romance, canción narrativa, canción seriada, copla, versos asimétricos y cuento. En estas formas está contenida la totalidad de esta obra popular y erudita amasada en cinco siglos de historia.

Aglutinando las versiones recogidas según su forma poética,³³⁷ se obtiene el siguiente gráfico en el que se reflejan los centros de interés y desarrollo del romancero del Atrato.

Gráfico 4. Porcentaje de romances según estructura poética



Fuente: Elaboración propia a partir de la tabla con descripción específica de cada romance, Anexo No 1.

Tres centros de interés sobresalen respecto a las otras formas: Las estructuras de romance, canción narrativa y coplas son el eje de desarrollo de los relatos cantados de esta cultura, los tres anclados en la historia de la dominación europea sobre América; sin embargo al descifrar los cambios que cada uno de ellos encierra, el reflejo de Europa ya no es tan claro, se desvanece con la multitud de variantes incrustadas para encarnar otro rostro que no es negro, indígena o mestizo, es atrateño, término que contiene y conecta todas las culturas anteriores y más. También aparece con fuerza la serie, forma que a simple vista es sólo un recurso poético y no una estructura en sí misma; no obstante en este contexto adquiere un estatus que se equipara a las otras formas y con el cual los atrateños juegan al mismo tiempo como recurso y como estructura independiente.

³³⁷ Se debe tener en cuenta que dada la complejidad en las variaciones y mezclas encontradas, en esta gráfica se ubica cada romance en la estructura poética que predomina a lo largo de su texto.

Por eso se debe tener en cuenta que la división por estructuras no es absoluta ni lineal. Aunque un número significativo de obras transcurren dentro de una forma específica, es frecuente, como sucede con la función social, que se hagan mezclas entre estas formas poéticas creando híbridos que igualmente son ejemplo de cómo el romance se transforma y adapta a las posibilidades literarias actuales; así se puede encontrar en una obra que utilice la forma romance, coplas o series que se intercalan en el relato. Quizás estas apropiaciones son las que han permitido que se siga hablando de romance aunque los textos del romancero atrateño estén ya muy lejos de serlo desde las definiciones clásicas de la filología o la poética, pero es evidente que cualquier pequeño retazo literario o musical que conecte estos relatos cantados con las viejas canciones romanceriles, es elemento suficiente para considerarlo como tal, usarlo en el contexto determinado y convertirlo, incluso, en inédito modelo de romance desde el cual se siguen creando nuevas obras.

Más de la mitad de las 498 versiones encontradas presentan diversas mezclas entre dos y hasta tres de los tipos de estructura presentes en la región. Se descubren textos que intercalan, combinan o construyen el relato revolviendo la forma romance con la canción narrativa; la canción narrativa con las series; el romance con las coplas; la canción narrativa con coplas; o las coplas con las décimas; por citar algunos ejemplos.

Que las estructuras poéticas de los romances hayan evolucionado, se debe, en gran medida a la necesidad de hacer de ellos un canto colectivo, hecho que implicó la aparición de estrategias que facilitaran la participación de todos y esos recursos, en muchas ocasiones, trajeron consigo cambios estructurales en la construcción poética de este tipo de obras.

Cantar un relato que cuenta una historia de corrido sin repetir o proponer cortes no permite otra participación distinta del auditorio que la de escuchar lo que dice el relator. Hacerlos colectivos implicó el uso de prácticas heredadas de culturas negras en las que el canto responsorial se constituye en el eje central, y donde recursos como repetir versos de

la narración, hacer estribillos o crear series a los relatos fueron determinantes en la conformación de nuevas estructuras.

4.3.1 Romance

Corresponde a esta categoría los textos que se constituyen desde la clásica definición de romance: verso octosílabo y rima asonante en los versos pares. Esta estructura está presente entre los viejos y los nuevos relatos, se usa tanto en el gualí como en los velorios y novenas de adultos, en la semana santa y, desde ella, se canta al Atrato y a su cultura desde las propuestas de los intelectuales de Quibdó de principios del siglo XX, es decir, recorre la totalidad del romancero porque en últimas es la que aglutina y valida la aparición de otras formas.

Tres temáticas encierran el contenido de los romances atrateños que tienen estructura poética de romance: novelescos, religiosos y descriptivos. Los primeros pertenecen, en su gran mayoría a versos españoles que fueron apropiados en esta región, entre ellos se pueden mencionar: *La esposa fiel (Catalina)*, *Hilito de oro*, *Blanca Flor* y *Filomena*, *Alfonso XII*, *Mambrú*, *El conde niño*.

Para observar la apropiación que hace la gente del Atrato de estos relatos, se presenta el caso del romance *Alfonso XII*.

— ¿Dónde vas, Alfonso XII,
dónde vas triste de ti?
— Voy en busca de Mercedes
que hace tiempo no la vi.³³⁸

³³⁸Tomada de la versión de Imperio de Triana. En: <http://www.youtube.com/watch?v=fdoh8EGsJek>
Consultada 22 de enero de 2012.



No resulta significativo para el Atrato un personaje como el rey Alfonso XII, ni tampoco la muerte de su primera esposa, María de las Mercedes de Orleans, hecho ocurrido a mediados de 1878 cinco meses después del matrimonio con el rey. Estos datos dan certeza de que el romance pudo comenzar a circular por el mundo hispanoamericano a finales del siglo XIX y principios del XX.

¿Cómo se cantó este romance en el Atrato hasta comienzos de la década de 1930? No existe ninguna recopilación que pueda dar certeza de este dato, pero es evidente que la llegada a la presidencia de la república de Alfonso López Pumarejo en 1934 marca un punto para este texto porque Alfonso XII se transforma en Alfonso López, personaje que sí fue popular y que gozó de gran aceptación en el pueblo de Colombia:

— ¿Dónde vas, Alfonso López,³³⁹

dónde vas, para Madrid?

— Voy en busca de Mercedes

que ayer tarde la perdí.



³³⁹ Así aparece recopilado en el trabajo que hiciera Gisela Beutler a principios de los años 1960 y por esta investigación en el año 2006.



El romance cobra sentido —así la historia no fuera cercana, ni los lugares comunes para la sociedad atrateña— porque se le cantaba a un hombre que alcanzó dos veces la presidencia de la república (1934-1938 y 1942-1945). Además, su hijo, también llamado Alfonso, ganó la primera magistratura entre 1974 y 1978 lo que le da al texto un nuevo aire en la década de 1970.

La estructura de romance adquiere inusitada fuerza cuando nuevos relatos, eruditos y populares, aparecen escritos en un lenguaje coloquial propio del pueblo atrateño, lenguaje que sirvió como se decía anteriormente, en la construcción de identidades locales y regionales. En este repertorio aparece la obra de los intelectuales quibdosenos entre 1920 y 1940, parte de la obra de los hermanos Castro Torrijos y propuestas populares de los últimos veinte años. La mayor parte de este repertorio no se canta ni está en boca de todos, porque su difusión ha sido letrada y, por tanto, no ha llegado al torrente que difunde esta poesía tanto en sectores rurales como urbanos: la oralidad. A manera de ejemplo, se presenta un fragmento del romance *El negro prisionero* de Vicente Torrijos Barbosa.³⁴⁰ En la columna izquierda en lenguaje coloquial tal como fue escrito por su autor y en la columna derecha la traducción al castellano.

*Metio en cuatro parede
sin sabe polquejtoy preso,
te mulmuro mij cancone
ejtrellita re mi cielo.
Voj me conocé mi negra*

*Metido en cuatro paredes
sin saber por qué estoy preso,
te murmuro mis canciones
estrellita de mi cielo.
Vos me conocés, mi negra*

³⁴⁰Romance tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Proyecto de Investigación Hermanos Castro Torrijos. Castro Torrijos, Ligia. Declamaciones. Inédito. Mecanoescrito. s.f.

*y sabéj por eso mejmo
 que yo no le farto a naide,
 porque niansiquiera bebo
 y así con todo negrita,
 ya vej quejtoy prisionero.
 ¡Ay negrita! y suflo mucho,
 suflo porque no te veo,
 porque no veo la orilla
 del cañauzale que tengo,
 ni er platanal que sembramoj
 a principioj de febrero,
 ni manijo mi canoa,
 mi ejcopeta y mij perro.
 A yo no me gusta negra
 ejta vida deste pueblo
 donde vive tanto blanco
 que son con uno tan serio,
 a yo me gusta mi monte
 con suj palmare, sus cedro,
 donde cantan laj torcazaj
 y chupan los tominejo,
 la armiba de loj madroño
 que se revientan de güeno.*

*y sabés por eso mismo
 que yo no le faltó a nadie,
 porque ni siquiera bebo
 y así con todo negrita,
 ya ves que estoy prisionero.
 ¡Ay negrita! y sufro mucho,
 sufro porque no te veo,
 porque no veo la orilla
 del cañaduzal que tengo,
 ni el platanal que sembramos
 a principios de febrero,
 ni manejo mi canoa,
 mi escopeta y mis perros.
 A mi no me gusta negra
 esta vida de este pueblo
 donde vive tanto blanco
 que son con uno tan serios,
 a mi me gusta mi monte
 con sus palmares, sus cedros,
 donde cantan las torcazas
 y chupan los tominejos,
 el almíbar de los madroños
 que se revientan de buenos.*

4.3.2 Canción narrativa/Romance

Esta categoría es sin duda alguna un ejemplo de apropiación de las estructuras del antiguo romance ibérico contado desde las dinámicas propias de la selva y del río. La canción narrativa corresponde a un género lírico en cuartetos que conforman su rima asonante en los versos pares, casi siempre de manera variable. Se podría decir que se acercan a lo que en otras regiones culturales latinoamericanas —como el vallenato en Colombia o el corrido en México y Centroamérica— relatan historias cotidianas creando,

como dice Vicente Mendoza, una “historia por y para el pueblo”.³⁴¹ Se constituye a través de una serie de diálogos y acciones que no presentan en todos los casos la estructura del romance. Aquí no resulta significativo que se mantenga el verso de 8 sílabas o incluso que se mantenga la versificación. Es posible encontrar romances que interrumpen los versos cantados para dar explicaciones habladas sobre lo que se está contando, lo característico es que se construye una historia que convoca a escuchar algo novedoso, a gozar con la narración, porque aunque la estructura está definida, siempre existe el espacio para que la cantadora principal improvise y agregue detalles sobre lo que se cuenta; por eso también es posible encontrar que este tipo de romances mezclan elementos narrativos y seriados.

En la obra que se propone como ejemplo, la fabulación construida a partir de un animal mitológico para las culturas aborígenes de esta región, descifra realidades sociales y culturales encarnadas desde la cotidianeidad de la vida de pareja. Aunque la temática de animales fue usada en contextos de la península ibérica, esta práctica, según Virtudes Atero,³⁴² desapareció hace ya algunos años.

La sapa estaba pariendo(Romance del sapo)³⁴³

*La sapa estaba pariendo debajo e una peña lisa,
 ¡Ay! la sapa puja que puja y el sapo muerto de risa.
 –Sapo vos que sos tan malo yo no lo había hecho con vos
 ¡Ay! el sapo muerto de risa y yo pasando mi dolor
 la sapa estaba pariendo y el sapo cogió el garrote
 –si no se aparece a mí te lo quiebro en el cogote.
 Sapo fue que lo engendró sapo parió mi comadre
 y en la cara, y la nariz todo se aparece a vos (bis)
 La sapa le dijo al sapo y también a su comadre*

³⁴¹ Mendoza, Vicente T. *Romance español y el corrido mexicano*. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Medellín, 1939.p. IX.

³⁴² Atero, Virtudes, entrevistada por Alejandro Tobón. Universidad de Cádiz, marzo de 2006.

³⁴³ Romance de gualí/canción narrativa. Intérprete: Aurelina Romaña Quejada (oriunda de Bebaramá, municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

–reparen ese muchacho no vaya a tené otro padre (bis)

La sapa le dijo al sapo y también a su compadre

–¡ay! apréteme bien la faja que me suba las caderas

[Explicación: *Que la apretara, le dijo pues a la partera, que le apretara la faja bien para que le subiera las caderas.*]

El sapo subió pa'l cielo y al reclamar sus derechos

de allá se dejó vení barrigón y culoestrecho (bis)

[Explicación: *y él de la alegría, pues, que había tenido un niño, entonces se fue pa'l cielo, porque el caminaba derecho, parao. Y de la alegría se fue pa'l cielo y entonces allá se emborrachó y se zampó, se dejó venir de allá acá, y entonces, se quedó así*³⁴⁴

³⁴⁴ Se puede observar que paralelo al relato cantado, la intérprete interrumpe y explica situaciones que para ella son significativas y que ayudan a comprender al auditorio la historia relatada. El estribillo se forma con la repetición de versos completos, ver la partitura.



Pero no sólo la apropiación de romances españoles o la composición de nuevos relatos componen el vasto repertorio narrativo del Atrato. Como se decía anteriormente, también los corridos mexicanos y el vallenato del Caribe colombiano han ido entrando a hacer parte del cancionero que popularmente se conoce en los pueblos de la ribera del río. Igual que como pasa con los romances, estos corridos y estos vallenatos se han ido transformando lentamente y adquieren cierto aire que los ubica en esta subregión del Pacífico.

*Un domingo estando errante se encontraron dos mancebos,
metiendo la mano al hierro como queriendo pelear.
Cuando ya estaban peleando se presentó el padre de uno;
— Hijo de mi corazón ya no peles con ninguno.*³⁴⁵

Tempo muy libre

Voz

Un do - min - go es - tan - do e - rran - te se en - con - tra - ron dos man -
Cuan - do ya es - ta - ban pe - lean - do se pre - sen - tó el pa - dre

V

ce - bos, me - tien - do la ma - no al hic - rro co - mo que - rien - do pe - lear.
de u - no, hi - jo de mi co - ra - zón — ya no pe - lees con nin - gu - no.

³⁴⁵ *El hijo desobediente* (fragmento). Se trata de una versión del vals— corrido mexicano *Lucio Vásquez*. Texto y música: Tradición popular mexicana. Intérprete: Raquel María Mena. Colectada en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Universidad de Antioquia. Tomado de: Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales Universidad de Antioquia. Proyecto de investigación “De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo”.

Las alabaoras de Pogue contaron que ellas han cantado *el hijo desobediente* en velorio de angelito.

4.3.3 Canción seriada/Romance

Según la estructura literaria de estas obras, se trata de canciones líricas de cuatro o cinco estrofas que presentan una serie paralelística (pasajes que describen una acción o narran un suceso y sobre él, se construyen nuevos versos cambiando algún elemento). Esta estructura no corresponde al modelo de romance tradicional; no obstante en el Atrato este tipo de canciones se consideran romances. Cuatro hechos pueden esclarecer por qué se denominan romances:

1. Se utilizan dentro de la ceremonia de velorio de angelitos y cumplen la función que desempeñan los romances.
2. Se cantan con melodías que corresponden a modelos romancísticos.
3. Se estructuran de manera octosilábica intercalando estribillos.
4. Es probable que en antiguas versiones se cantara la historia completa y que ahora sólo se recuerde la serie paralelística (recuérdese la propuesta de clasificación que hace Menéndez Pidal sobre los romances escenas y la abreviación de los textos de los romances de la escuela de música de los países bajos).

Una de las características básicas de este tipo de construcción literaria es que presenta una estructura abierta, lo que hace posible agregar tantos versos como la comunidad quiera, hecho que permite la improvisación y la participación comunitaria, incluso como cantante principal. En esta categoría se presenta el romance *¿De qué llora mamá Justa?*

Relatar la cotidianidad, esta vez de la muerte, es un tema que vuelve a surgir en este romance seriado. Con nombres propios —mamá Justa, Severo— se describe lo que pasa, el motivo que causa la muerte del niño y la impotencia para salvarlo de la picadura del animal ante la precariedad de recursos sanitarios y hospitalarios. Pero también en la serie se deduce una advertencia para protegerse de los peligros propios del entorno selvático.

*¿De qué llora mamá Justa? (fragmento)*³⁴⁶

—¿De qué llora mamá Justa? ¡ay! mamá Justa,—cómo no debo de llorar.
viendo que mi hijo Severo, mi hijo Severo, culebra le iba apicar.

¡Y ay cantemos mujeres! porque ya el niño se va;
Y ¡ay! cantemos mujeres, no se cansen de cantar.³⁴⁷

—¿De qué llora mamá Justa? ¡ay! mamá Justa,—cómo no debo de llorar.
viendo que mi hijo Severo, mi hijo Severo, alacránle iba apicar.

♩ = 90

Cantadora

De qué llo - ra ma - má Jus - ta ¡ay! _____

Respondedoras

C

— ma - má jus - ta, _____ có - mo no de - bo' e llo - rar, _____ vien - do

R

có - mo no de - bo' e llo - rar, _____

³⁴⁶ Romance de gualí/canción seriada. Intérpretes: Tiberia y Telésfora Martínez Lizcano (60 y 54 años respectivamente, oriundas de Arenales, municipio de Vigía del Fuerte, Antioquia). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

³⁴⁷ El estribillo se repite cada dos versos. El texto de este estribillo presenta algunos cambios a lo largo del romance: a veces lo cantan completo, en otras, repiten dos veces la primera parte del mismo. Es necesario aclarar, además, que las respondedoras cantan el final de algunos versos, y la cantadora participa del estribillo; obsérvese esta particularidad en la partitura.

C
queel mi - o Se - ve - ro, mi - - - o Se-ve-ro _____ cu - le -
a - la -

R

C
bra vie - nea ma - tar. _____ Y!Ay! can - te - mos mu -
crán lej - baa pi - car. _____

R
Y!Ay! can - te - mos mu -

C
je-res _____ por-que yael ni - ño se va, _____ !ay! can -

R
je-res _____ por-que yael ni - ño se va, _____ !ay! can -

C
te - mos mu - je-res _____ por-que yael ni - ño se va. _____
no se can-sen de can - tar. _____

R
te - mos mu - je-res _____ por-que yael ni - ño se va. _____
no se can-sen de can - tar. _____

Algunos romances religiosos sobre la pasión y muerte de Jesucristo hoy están convertidos en canciones seriadas. La historia pasó a un segundo plano y lo que se mantiene como hecho significativo es cantarle a cada uno de los días de la semana santa.

*Lunes, llámase lunes, y un lunes, llámase santo;
cogieron a Jesucristo y a la madre ¡Ay! con que llanto.*

*El martes, llámase martes, y un martes, llámase santo;
cogieron a Jesucristo y a la madre ¡Ay! con que llanto.*

Tempo muy libre

Alabaora

Lu - nes, __ llá - ma - se lu - nes y un lu - nes __ llá - ma - se san - to; co-

Respondedoras

co-

A

gie - ron a Je - su - cris - to y a la ma - dre, __ ¡ay! con que llan - to.

R

gie - ron a Je - su - cris - to y a la ma - dre, __ ¡ay! con que llan - to.

La canción seriada representa una práctica que cobija a los tres grandes núcleos del romancero atrateño. Es posible encontrarla como romance de gualí, como alabao y como nuevo relato, hecho que deja al descubierto su amplia aceptación.

4.3.4 Coplas/Romance

Las coplas/romances no son otra cosa que canciones abiertas, sucesión de coplas octosilábicas amarradas por un estribillo que se repite entre copla y copla o después de dos estrofas de 4 versos cada una. Generalmente se cantan con melodías tradicionales propias de alabaos y romances, otras han ido adaptando géneros musicales propios de la región que incluso permiten el baile. Si la estructura de la canción seriada admite la participación de la comunidad que improvisa sobre la acción que cambia, en las coplas/romances esta posibilidad es igualmente abierta en tanto el repertorio de versos y coplas que se recrea es inmenso. Cualquier persona, letrada o iletrada de la región tiene en su memoria una

colección significativa de coplas de amor, desamor, picarescas, etcétera, además, es muy frecuente la práctica de improvisar versos que por lo general se constituyen en coplas. Así, cuando en el gualí se comienza a cantar un romance con estas características, muchos asistentes pueden participar agregando una copla después de que se canta el estribillo, dando la impresión a veces que las temáticas entre copla y copla son inconexas.

Obsérvese que las coplas del romance *¡Ay! araña ¡ay! Culebra* no se conectan temáticamente —dos coplas son de amor, una alude al comercio regional y la otra narra la historia de la caída de un piloto³⁴⁸ al agua—; su conexión está dada más bien desde la melodía y el estribillo. Se puede hablar de que este tipo de obra es un romance en tanto la función que cumple dentro del ritual del gualí así lo amerita, y en tanto los atrateños la reconocen como tal.

Esta canción aparece también en el repertorio de Rubén Castro Torrijos, quien en sus manuscritos dice que él compuso la música y que los textos son del cancionero popular chocoano.³⁴⁹ No obstante, dentro de la colección de romances que se incluyen en el Anexo 1, varias obras se cantan con esta misma melodía.³⁵⁰ La tradicionalidad de estos cantos permite deducir que tanto sus líneas melódicas como sus textos son objeto de continuas modificaciones. Es probable que la música haya sido compuesta por Rubén Castro a este texto y que luego fuera tomada popularmente para cantar otros relatos, pero también es de suponer que el mismo compositor haya tomado parte de esa melodía de antiguas tonadas regionales. Su estructura modal así lo permite suponer, máxime cuando es común a otros textos y en lugares distantes de la cuenca del Atrato y hasta del litoral Pacífico. Se comprueba una vez más la movilidad del hecho sonoro en los romances. Como se afirmaba en el capítulo 1 es posible encontrar el mismo romance con melodías diferentes o varios romances con la misma melodía.

³⁴⁸ Persona que conduce una canoa o *champa*.

³⁴⁹ Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. *Hermanos Castro Torrijos: Cantos del Pacífico y de los Andes*. Universidad de Antioquia – Fondo Mixto de promoción de la cultura y las artes de Antioquia. Inédito. Medellín, 1999, p. 351-360.

³⁵⁰ Entre ellas, los romances *San José pidió posada*, *Ángeles que vas pa'l cielo*.

¡Ay! araña ¡ay! Culebra (fragmento)³⁵¹

*Un piloto se cayó y cuando llegó a la orilla,
salió como el padre Adán: desnudo y sin pampanilla.
Si la luna fuera potro, las estrellas canalete,
yo me embarcaría de noche sólo por venir a verte.*

Estribillo

*¡Ay! araña, ¡ay! culebra
manque vo me hagai picaro,
yo no toy bravo con ella.*³⁵²

*Qué bonito van bajando los que subieron ayer;
unos vendieron a cuatro y otros vendieron a tres.*

Voz

Un pi-lo - to se ca-yó y cuan - do lle-gó a la o - ri - lla,

V

sa - lió co-mo el pa-dre A - dán, des - nu - do y sin pam - pa - ni - lla.

V

Ay a - ra - ña, ay cu - le - bra, man-que vo me ha - gai pi - ca -

³⁵¹ Romance de gualí/coplas. Letra: Tradicional. Música: Rubén Castro Torrijos. Intérprete: Lindy Arriaga (oriunda de Quibdó). Colectado en Bogotá en 1997, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia. Tomado de: Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús. *Hermanos Castro Torrijos...* p. 460-466.

³⁵² Estas tres líneas cortas corresponden al estribillo, el cual aparece cada dos versos.



De la misma forma, es frecuente encontrar textos del romancero nuevo provenientes del sector rural escritos sobre la estructura de copla/romance. El enlace con la antigua tradición se hace desde el canto del estribillo, el uso de melodías ad libitum y la apropiación del formato para cantarlo colectivamente (solista con acompañamiento de coro a capella). En cuanto al estribillo, es común el uso de textos tradicionales, pero igualmente se encuentran propuestas que basadas en textos antiguos recrean una situación o le cambian el contenido de acuerdo con el interés particular del nuevo relato. Por ejemplo el estribillo:

¡Ay! Salve, ¡Ay! Salve! ¡Ay! Salve, Reina Salve.

Se transforma en:

¡Ay! Salve, ¡Ay! Salve! ¡Ay! salvemos nuestro pueblo.

Otra práctica muy extendida se refiere a la combinación de coplas de varios romances para formar uno nuevo. Es el caso de la canción de arrullo *Pastores, pastores*, la cual la cantan con versos de *Allá van los monos* o con coplas sueltas que se enlazan a través del estribillo. Esta combinación trae consigo otro fenómeno referido al enlace de temáticas diferentes. Si bien es cierto que en el surgimiento o apropiación de cada romance las temáticas son claramente diferenciadas: religioso, novelesco, vida cotidiana... su combinación conlleva que un romance para arrullar al niño muerto tome coplas de otras obras, por ejemplo, sobre el nacimiento de Cristo, sobre el altar, etc., y las convine con series que representan a los participantes del velorio.

*Pastores, pastores, vamos a Belén,
adorar al Niño y a Jesús también.
Estas son las pascuas de la navidad,*

que de noche sale el sol a alumbrar.
¿Cuál es el papá de este angelito?
lo tiene en la mesa, bien arregladito.
¿Cuál es la mamá de este muchachito?
*lo tiene en la mesa, bien arregladito.*³⁵³

Las coplas son pues una conexión viva entre las distintas capas sociales de la cultura atrateña. De la misma forma como se han integrado al mundo del romance, ellas están presentes en propuestas literarias, poéticas, narrativas y dramatúrgicas que describen y hacen posible entender las dinámicas sociales de esta población.

4.3.5 Versos asimétricos/Romance

Producto de los intercambios culturales, de la apropiación de estructuras poéticas modernas y de la irrupción de géneros populares urbanos, se han incorporado al romance versos que difieren en su número de sílabas de los estándares establecidos para construirlos, estrofas que no guardan simetría entre sus versos, aunque conservan la asonancia entre los pares, y otras que no establecen la rima en los versos pares.

Llamar estas poesías cantadas romance, podría entenderse como un abrupto, porque hasta quienes las componen y las cantan, en muchas ocasiones, se distancian del género romance al asociarlo directamente con el pasado, con un folclor estático que ellos rechazan y que no es representativo de lo que quieren decir. Por eso las denominan poesía o relato. Sin embargo varios hechos llevaron a considerar incluirlos en este trabajo.

- Usan la estructura responsorial para cantarlos. Aunque el modelo cambia de acuerdo con el formato vocal o instrumental que se utilice, existe una clara intención de mantener una voz principal que narra y un grupo que contesta, usando, así mismo, repetición de versos o creación de estribillos.

³⁵³ *Pastores, pastores* (fragmento) Romance de arrullo. Letra y música: Tradicionales. Intérprete: Elsy Becerra de Parra. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

- Existe una conexión directa en las temáticas sobre las que se construyen los textos con aquellas poesías que sí se reconocen y están configuradas como alabaos y romances. La conexión implica, además, el uso de estos nuevos poemas cantados en espacios comunitarios en los que se denuncia la situación socio – política actual.
- La asimetría de los versos de reciente aparición en zonas rurales se debe en gran medida al empobrecimiento de los patrones de composición, producto de la desarticulación de las comunidades, pero es evidente que están buscando mantener los esquemas que han caracterizado su producción a lo largo de la historia.

—*Señor Pascual, vamos pa´ Belén* (9 sílabas, la última acentuada)

que Belén de fiesta está. (7 sílabas, la última acentuada)

—*Esa fiesta no es para mí,* (8 sílabas, la última acentuada)

*yo que voy a hacer allá.*³⁵⁴ (7 sílabas, la última acentuada)

Voz *Tempo muy libre*

Se-ñor Pas - cual va - mos pa´ Be - lén, que Be - lén de fies - ta es -

V *a tempo* ♩ = 80

tá. E-sa fies - ta no es pa-ra mí, — yo que voy a ha-cer a - llá E-sa llá

- Respecto a la producción de las agrupaciones de jóvenes sobre esquemas musicales urbanos, se descubre que buena parte de los textos también intentan el octosílabo; y aunque se encuentran textos que rompen definitivamente con la rima asonante en los versos pares, es un hecho que la mayoría de estos poemas la buscan, incluso haciéndola continua.

³⁵⁴ *Señor Pascual, vamos pa´ Belén* (fragmento). Romance de gualí. Texto y música: Tradicionales. Intérprete: Madolia de Diego. Colectado en Quibdó, Chocó en octubre de 2006, por Alejandro Tobón.

*Estas ratas podridas imponen nuestras vidas,
— ¿Qué me prepara el destino? le pregunto al de arriba.
Solo le pido una cosa, que me dé valentía
pa' seguir luchando por el resto de mis días.*³⁵⁵

- Por último, el testimonio de un joven habitante del Atrato, confirma los nexos que conectan el verso octosílabo del romance con el verso asimétrico de la poesía actual, o para decirlo mejor, lo tradicional con lo nuevo.

Al preguntarle a Plácido Mena, integrante del grupo *The black power*, por el estilo de su poesía, por qué escribe versos de 8 sílabas con rima asonante, dice “así se hace la poesía, eso sale así sin uno pensarlo”. Y al interrogarlo respecto a si él considera que su música tiene algún punto de encuentro con los romances o los alabaos, responde: “Aquí las mujeres ya casi no cantan alabao porque la guerra no deja, y a mí no me gustan mucho los alabaos y los guali [...] Lo que nosotros cantamos lo hacemos para que no se nos olvide lo que pasa, para recordar a tantos que han matado y desaparecido, para que no abandonemos esta tierra [...] tal vez en eso se parezca al alabao”.³⁵⁶

Pero no sólo versos compuestos desde nuevas propuestas configuran la asimetría de los romances atrateños; también desde los textos tradicionales se encuentran modelos de cómo se han ido transformando estructuras de vieja data; por ejemplo la seguidilla (estrofa de cuatro versos donde los impares son de siete sílabas y los pares de cinco) se presenta con relativa frecuencia entre los romances de gualí.

*Al pasar por el puente de la Victoria
por besar la madrina besé la novia.*

³⁵⁵*Llanto* (fragmento). Nuevo relato. Texto y música: Los renacientes. Intérpretes: Los renacientes. s.i. 2007. Tomado de: Familia Ayara (productor fonográfico). Los renacientes 97. Rap desde la selva. [CD]. Bogotá, Cordaid – cmc – Ayara. 2008.

³⁵⁶Mena, Plácido, entrevistado por Alejandro Tobón en Vigía del Fuerte, octubre de 2006.

Sin embargo, no siempre conserva la cuadratura definida para ella. Como variación a la seguidilla se presenta un estribillo que combina versos de 7 y 3 sílabas:

—*Que me voy navegando* —¿*A dónde?*
—*A la casa del conde* —¿*A qué?*

4.3.6 Cuento/Romance

Entre los romances hallados en el Atrato, se destaca una práctica que resulta fundamental para entender la apropiación de estas historias dentro del contexto de sus prácticas culturales. Se trata de la conversión en narrativa, en cuento de lo que alguna vez fue verso. Esta práctica resulta de una necesidad muy particular: “llenar” espacios de entretenimiento en momentos específicos de la vida cotidiana o de sus rituales, así, por ejemplo, en los velorios de niños, el narrador o cantaor o cantaora principal construye, desde un viejo romance, un cuento que se alargará tanto como sea necesario. En esta narración se da cabida tanto a la historia narrada como a versos específicos del romance (que pueden ser cantados o recitados) y a participación del público oyente como “respondedores” del estribillo que puede hacer parte de la antigua estructura o puede ser improvisado de acuerdo con la actualización que se haga de la historia. Baste como ejemplo de lo anterior el romance de la Blanca niña y el cuento narrado por Aurelina Romaña.³⁵⁷ Relata Ana María Ochoa que cuando era niña y la llevaban en el Chocó de un lugar a otro, los negros que la acompañaban para hacerle más corto el camino o para que no le diera miedo de las corrientes del río, le relataban cuentos que eran tan largos como largo el camino para llegar al lugar de destino, y que lo alargaban sin dejar que perdiera interés el relato.

Podría pensarse que aunque el negro tiene muy clara la estructura de la copla dentro de su contexto cultural y que sabe perfectamente cómo se rima y cuándo hace la rima, al adaptar los viejos romances a sus estructuras religiosas, sociales y rituales no le interesa tanto la rima como el contenido mismo de lo que quiere decir, o sea, no hace diferencia entre prosa y verso, las integra, las revuelve, las usa indistintamente. Esas estructuras

³⁵⁷Ver anexo 1

literarias hacen parte del entramado académico del mundo occidental pero no están presentes como división explícita en los usos que la cultura atrateña hace de ellas.

El cuento, el relato, el chiste hacen parte integral de la noche de gualí. Se cuenta para alegrar la noche; pero es evidente que, además de cumplir la función como narración ritual, estos relatos desempeñan otras funciones que la comunidad sabe aprovechar. De un lado conforman un legado de control sobre diversos aspectos regionales, sociales, históricos de la población; de otro, mantienen viva la memoria de sucesos antiguos y recientes. Pero existe un hecho adicional que da cuenta de una nueva estructura que enlaza romance cantado con texto narrado; es decir se articulan prosa y verso para dar como resultado un híbrido en el que se cuenta y se canta con detalle una historia. Se podría decir entonces que si en los romances seriados se omite la historia y sólo se recrea el mismo hecho con distintos personajes o fechas, en los cuento/romance se desarrolla, desde un lenguaje coloquial, toda una historia con minucioso detalle. Véase por ejemplo los romances *Por el hijo de oliveros* de antigua tradición o el nuevo romance *Pongan cuidado mujeres*.

4.4 Estructura melódico– rítmica

Consciente de que este tema no se agota en el análisis que aquí se presenta y quedaría para otro trabajo de investigación exclusivamente sobre el hecho sonoro, el cual se aspira a abordar próximamente, se enumeran las principales estructuras melódico – rítmicas que la cultura del Atrato ha usado y transformado para cantar los romances.

Pero antes de presentarlas, vale la pena ahondar un poco en la relación melodía – proceso histórico desde la realidad de comunidades orales y, desde allí, hacer un seguimiento a las continuidades, rupturas y cambios desde el hecho sonoro, lo que se expresa a continuación complementa lo ya dicho en el capítulo 1 de este trabajo.

En primer lugar, la circulación de los romances en el Atrato, como en muchos lugares de Colombia, se dio desde el inicio de la usurpación de tierras en la Conquista y luego en el largo período colonial; el uso de textos novelescos y religiosos que

corresponden a estas épocas así lo confirma. De la apropiación de estos cantos y de las formas poéticas ibéricas por parte de los esclavos negros, y de sus dotes artísticas, habla José María Vergara y Vergara:

La raza negra aclimatada a su destierro es eminentemente poeta, y sobre todo, música y cantora; sus voces son maravillosas en elasticidad, expansión y armonía.[...] el ‘canto del trapiche’, modulado a media noche al son de las mazas que chirrían, ha parado más de una vez el azote del áspero señor.

*Los negros cantan nuestras coplas castellanas en sus ‘bundes’ y en sus bambucos, y conservan algunos cantares peculiares que cantan en su bellísima voz con aires que ellos recuerdan o que inventan, venciendo airosamente las mayores dificultades del canto o de la música.*³⁵⁸

No obstante las melodías con que se cantan esos romances hoy, no corresponden a modelos musicales de estas épocas.

Segundo, no se tiene certeza de cuáles romances llegaron al Atrato cantados y cuáles como poesías recitadas. Este hecho supone el uso de melodías de unos romances para cantar otros; la composición de esquemas melódicos similares a los recibidos o la apropiación de nuevas melodías con otros aires para entonar los textos sin música. “En la gran mayoría de los casos, los romances que existen hoy en la tradición oral, no parecen tener ancestro musical de tan larga trayectoria, pues, o bien ya no existe la melodía, o bien ha sido sometida a un proceso de elaboración tan drástico que se desconoce la versión ‘original’ o, más probablemente aún, se le proporcionó una melodía (la que hoy conocemos) hace relativamente poco”.³⁵⁹

³⁵⁸ Vergara y Vergara, José María, *Historia de la literatura en Nueva Granada (1538-1820)*, Bogotá, 1867, Tercera edición Bogotá, 1931 pág. 513

³⁵⁹ Friedmann, Susana. “Tradición y cambio en el romance y algunas consideraciones sobre su proyección en América Latina”. En: *Revista Colombiana de Investigación Musical*. Vol. 1, no. 1 (enero – junio). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Sección de Musicología, Bogotá, 1985, p. 100

Tercero, en el ámbito histórico se hace evidente que la transmisión oral de lo melódico es muy frágil puesto que la memoria musical tiende a acomodar desde parámetros culturales adquiridos con anterioridad lo nuevo que va llegando. La retentiva de las cantaoras será siempre el soporte principal, y casi siempre el único, del repertorio cantado. Y es también la memoria, y su activación durante el acto de cantar, el fundamento de la interpretación y de la creatividad, que unas veces funciona reproduciendo fielmente lo escuchado y aprendido, otras introduciendo variaciones en una forma reflexiva o espontánea, y en otras ocasiones cambiando los rasgos definitorios de un determinado tipo melódico y convirtiéndolo en otro diferente. Por eso las líneas melódicas se ven impregnadas de múltiples influencias que dificultan su ubicación histórica y por ende su clasificación. Como plantea Susana Friedmann, “las variantes melódicas de la tradición oral siguen un desarrollo inesperado, por no decir errático[...] una misma melodía suele cambiar radicalmente al pasar de un medio geográfico – cultural a otro, caso que sucedió con el romance al ser trasplantado al Nuevo Mundo y que, en algunos lugares culminó en derivaciones genéricas”.³⁶⁰ Esta situación implica que la transformación de lo sonoro es más profunda, sincrética e incluso más dinámica que la experimentada en los textos. En palabras de Egberto Bermúdez, “los estilos afroamericanos actuales tienden a ser sincréticos en mayor o menor grado, aún en la cultura musical de antiguos palenques o grupos relativamente aislados”.³⁶¹

Cuarto, es muy factible que dependiendo de la función que fueron cumpliendo los romances dentro de esta cultura, la música se acomodara a esas necesidades. No es lo mismo cantar un romance religioso para celebrar la semana santa o el velorio de difunto que cantarlo para un alumbramiento o para un gualí. En los primeros casos pueden servir melodías lentas que inciten al recogimiento y a la oración, en los segundos, la fiesta predomina y por tanto el hecho sonoro sirve a este propósito.

³⁶⁰Friedmann, Susana. “Tradición y cambio en el romance... p. 100

³⁶¹Bermúdez, Egberto. “Música, identidad y creatividad en las culturas afroamericanas: el caso Colombia”. En: *Revista América Negra*, Pontificia Universidad Javeriana, No. 3. Bogotá, 1992, p. 60

Quinto, no existen archivos y menos partituras que documenten lo sonoro en las músicas tradicionales del Atrato hasta 1950. Las primeras compilaciones datan de finales de los años 50 y principios del 60, es decir sólo en los últimos 60 años se han recogido algunas obras y se han emprendido esporádicos trabajos de investigación.

Sexto, estas compilaciones coinciden con el posicionamiento de medios masivos de comunicación, especialmente la radio para el Atrato, que irrigaron el territorio nacional con músicas y sonidos provenientes de otras naciones, particularmente de México, Argentina y de las grandes Antillas. No cabe duda que este suceso permea notoriamente las músicas campesinas de todo el país. Que se encuentren corridos mexicanos sirviendo como romance de gualí en lejanas veredas del Atrato, confirma este hecho.

Séptimo, la mayoría de los romances atrateños encontrados en los archivos de Colombia y en los libros e investigaciones publicados o inéditos sobre el tema, sólo aportan el texto, la música se hace invisible. Esto es explicable en tanto la mayoría de compiladores recogieron las muestras desde la folclorología, la lingüística o desde los estudios sociales —salvo la ya mencionada comisión de la Universidad Nacional con Pardo Tovar y Pinzón Urrea a la cabeza—, el interés estuvo puesto sobre lo literario y poca importancia se dio a lo sonoro. De las 498 versiones recopiladas para esta investigación 138 no cuentan con ninguna información musical, es decir el 27.7% carece de grabaciones sonoras o de una partitura en la que se explicita la línea melódica utilizada.

Octavo, la participación colectiva y la diáspora del romancero en toda la cuenca del Atrato evidencia apropiaciones y cambios inclusive en contextos muy localizados, pero al mismo tiempo es claro que a lo largo del río las comunidades utilizan recursos comunes que permiten, cuando es necesario, cantar un romance o un alabao así no conozcan su contenido literario. Extrapolando el término fórmula del contexto poético, se puede afirmar que desde lo melódico se construyen fórmulas que marcan un derrotero que guía a la comunidad hacia la participación colectiva; porque las líneas melódicas están encadenadas a un estribillo determinado. Así, cuando una cantadora inicia el canto de un texto, sin importar la historia que empieza a narrar, el coro responde con el estribillo correspondiente

a esa melodía. He aquí tres romances distintos cantados con la misma melodía y, por ende, con el mismo estribillo:



Romance religioso:

*Jueves santo, jueves santo ¡Ay! jueves santo el de aquel día
y acompañemos a la Virgen con toda su jerarquía.*

Romance sobre la muerte:

*Aquí estoy representando mi sepultura y mi entierro
siete pies de tierra ocupo que a mí misma me da miedo.*

Nuevo relato:

*Para que exista justicia debe haber siempre igualdad
Sin eso nunca en la vida se construirá la paz.*

Estribillo común a esta melodía:

*Dios te salve María blanca azucena,
peregrina del alma se va y nos deja.*



Pero determinar el origen de esta línea melódica no es fácil. Desde el análisis musicológico se puede comprobar que se desarrolla sobre una escala de La mayor que evita el uso de la sensible³⁶² y que se apoya fundamentalmente sobre los grados del arpeggio de tónica. Quizás se trate de una antigua melodía modal que con el paso del tiempo se ha acercado a lo tonal, aunque también podría tratarse de una propuesta más moderna que se construye desde modelos más antiguos. Obsérvese, igualmente, que se tienen dos ejemplos atemporales en los textos, es decir, no existe ninguna certeza sobre el momento específico o época en que se empiezan a usar en el Atrato el romance religioso y el romance sobre la muerte. ¿Cuál de los dos fue primero, cuál le prestó la música al otro? ¿Qué tan antigua es la melodía? ¿Esta melodía es de romance religioso o de romance sobre la muerte? No existen certezas. Lo único cierto es que el tercer ejemplo tomó de alguno de los anteriores, o tal vez de otro, la melodía para con ella cantar a la justicia social de hoy y, desde ella, hacerse alabao.

Noveno, la élite intelectual de Quibdó que desarrolló múltiples propuestas entre 1910 y 1960 contribuyó enormemente a retomar para la canción popular atrateña elementos propios de su tradición musical; así se hizo posible, por ejemplo, que un género como el abozao que mayoritariamente era instrumental y se tocaba casi exclusivamente en el conjunto típico de la región denominado *chirimía*, se constituyera como parte integral de la cancionística atrateña y de allí diera el paso hacia el romancero —o también podría pensarse que algunas de estas canciones populares ampliaran posteriormente el repertorio romancístico al ser aceptadas dentro de los contextos rituales—. Sea como fuere, el abozao y otros géneros regionales y urbanos entraron a formar parte de las posibilidades melódico – rítmicas de los romances del Atrato.

Décimo, la llegada de nuevos géneros incluyó formatos vocales e instrumentales que antes no era posible observar dentro de este tipo de obras. Si bien el tipo de agrupación que predomina en la interpretación de estos cantos corresponde al modelo de una voz principal y un coro *a capella* que le responde —que los atrateños llaman *alabaora* y

³⁶²Aunque este grado aparece una vez en la melodía que corresponde al estribillo, sin hacer resolución directa sensible – tónica.

respondedoras— la presencia que van haciendo la chirimía chocoana, los grupos de rap o diversas variantes del canto *a capella* como el dueto femenino, o una voz solista con acompañamiento instrumental(sin alejarse completamente del canto responsorial) permiten enriquecer y dar opciones diferentes a estos cantos tanto dentro de los rituales como por fuera de ellos. Así mismo, producto del trabajo de campo, se cuenta con un número significativo de versiones cantadas por una alabaora sola sin el coro que le responda. Este hecho dificulta la recordación de los cantos, porque ellas necesitan de la interacción del grupo para hilar los versos de cada romance o alabao.

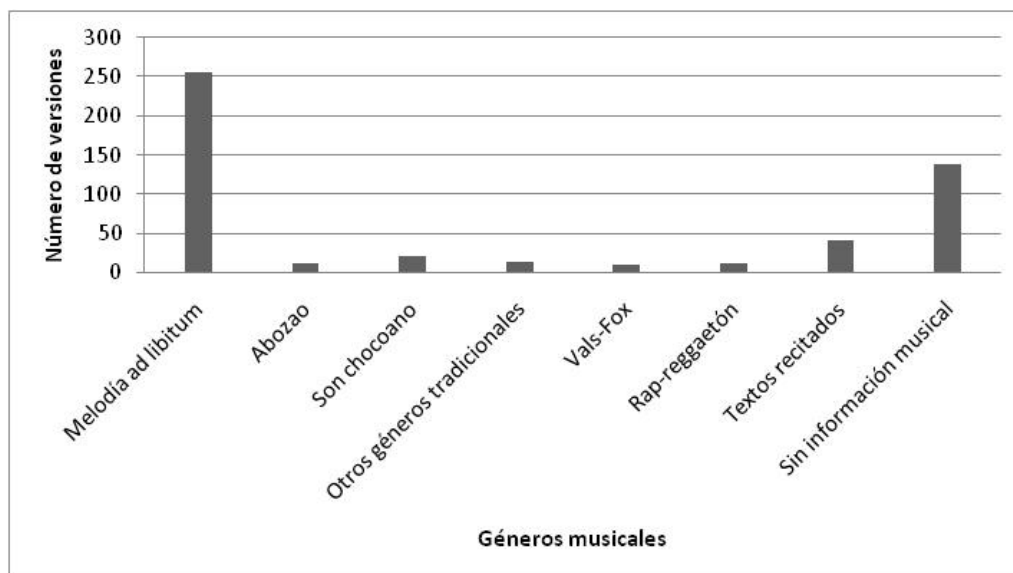
Al analizar la muestra desde los géneros musicales que se utilizan, se descubre que el romancero atrateño desde el hecho sonoro está contenido en los siguientes parámetros:³⁶³

- El 80% se canta con las melodías tradicionales para entonar romances y alabaos.
- El 13.2% usan géneros musicales populares del Atrato, entre ellos el abozao, el son, la jota, el porro y el lamento chocoanos, y la danza.
- El 4% se hace desde patrones musicales populares urbanos, como rap, reggaetón, vallenato y cumbia.
- Otros géneros y dinámicas (vals, fox) ocupan el 2.8%.

En el gráfico se hace explícita esta relación:

³⁶³De la muestra de 498 versiones se toma como 100% los romances con información musical, en total son 320 obras.

Gráfico 5. Número de romances según el género musical³⁶⁴



Fuente: Elaboración propia a partir de la tabla con descripción específica de cada romance, Anexo No. 1.

Quizás sea posible clasificar los romances desde la estructura musical en:

- Romance/Melodía tradicional
- Romance/Son chocoano
- Romance/Abozao
- Romance/Rap–reggaetón

Sin embargo, por los pocos ejemplos que se tienen en formato diferente al de la melodía tradicional, sería correr un riesgo en tanto podría tratarse de hechos puntuales que no logran concretar una tendencia definitiva en el camino del romancero o de procesos que

³⁶⁴Otros géneros tradicionales comprenden las propuestas sobre jota chocoana, danza, lamento chocoano, porro chocoano, vallenato y cumbión.

apenas empiezan. Llevan cierta ventaja los romances que se hacen sobre esquemas de son chocoano (20 versiones), abozao (11 versiones) y rap (10 versiones).

El estilo musical predominante de los romances cantados se ha identificado como *melodía tradicional ad libitum*. Presenta como características musicológicas fundamentales una línea melódica sencilla, silábica al servicio del texto, de corta extensión que se repite tantas veces como coplas tenga el relato; rítmica y métrica libres con sujeción a los acentos naturales de la poesía que se canta; se encuentran indistintamente en tonalidades mayores y menores, aunque quedan algunas con tendencia modal; adornos melódicos (apoyaturas, notas de paso, melismas) al final de las frases y frecuentes *glissandos* ascendentes en intervalos superiores a una tercera, hecho que acentúa la libertad rítmica con la que se canta; una segunda línea melódica de corta extensión que sirve para cantar el estribillo (por lo general se trata de un tema b, aunque también se presenta como variación del tema a).³⁶⁵ Este tipo de melodía se conoce popularmente en el Atrato como “música de alabao” o “música para cantar romance”. Para verificar estas características es suficiente observar las transcripciones musicales ofrecidas a lo largo de este trabajo.

Para concluir, se presenta una tabla y un gráfico que recogen la propuesta de clasificación de los romances de la cultura de la cuenca del río Atrato:

Tabla 4. Clasificación de los romances del Atrato

Tipo de romance³⁶⁶	Función social	Estructura poética	Estructura musical	Temática
Romance	Funebria: Velorio de angelito (Gualí)	Romance	Melodía ad libitum	Novelesca
	Oficios religiosos (Navidad)	Canción narrativa	Son Chocoano	Social
	Rondas y juegos infantiles	Canción seriada	Abozao	Picaresca
		Coplas		Religiosa
		Cuento		(Navidad)

³⁶⁵Ver al respecto la música de los estribillos en el capítulo 2.

³⁶⁶De acuerdo con las diferencias y divisiones que hace la comunidad.

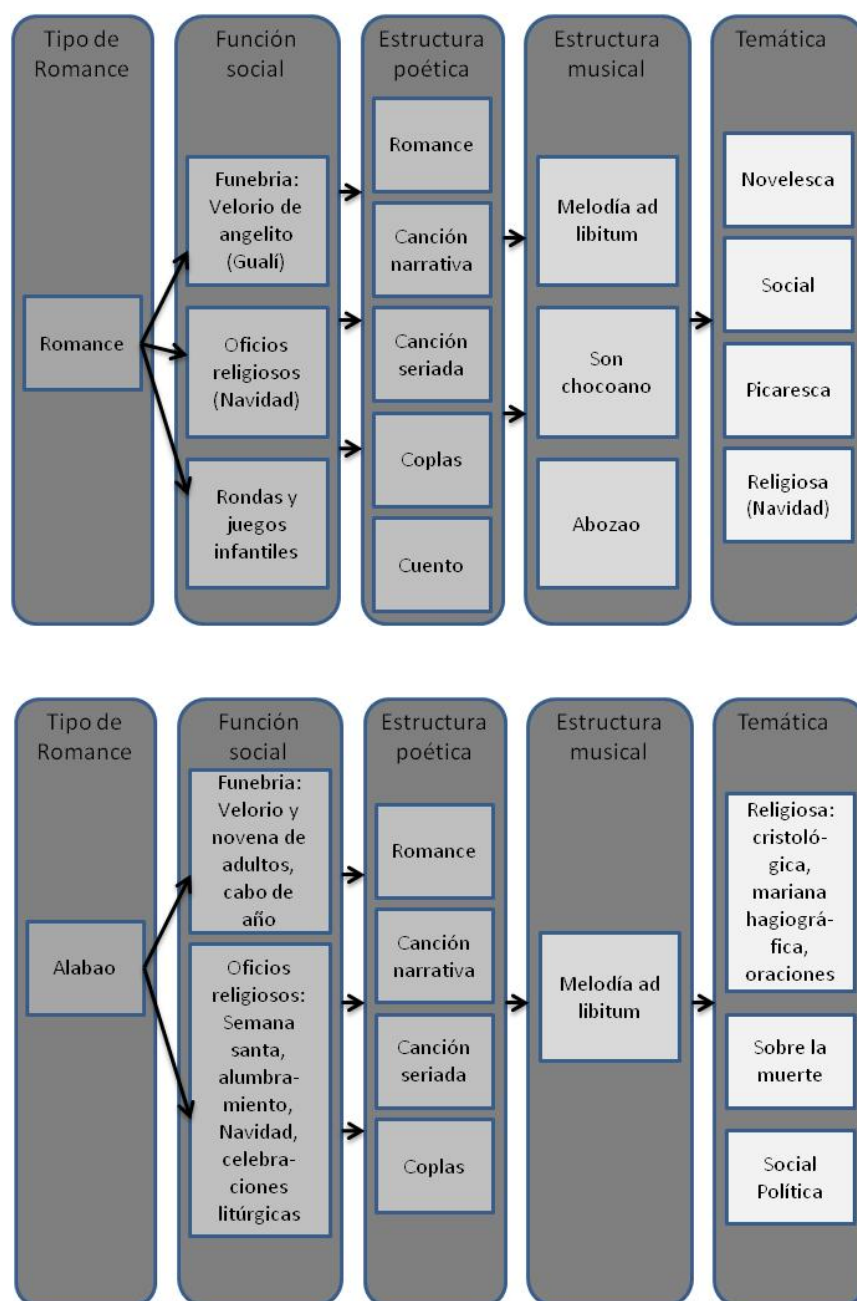
Tipo de romance³⁶⁷	Función social	Estructura poética	Estructura musical	Temática
Alabao	Funebria: Velorio y novena de adulto	Romance	Melodía ad libitum	Religiosa (vida, pasión y muerte de
	Otras celebraciones fúnebres: cabo de año	Canción narrativa Coplas Canción seriada		Jesucristo, mariana hagiográfica, oraciones)
	Oficios religiosos: Semana santa, Alumbramiento, Navidad, Celebraciones litúrgicas			Sobre la muerte Política Social
Nuevo relato	Organización comunitaria	Romance	Melodía ad libitum	Novelesca
		Canción narrativa	Son chocoano	Picaresca
	Denuncia social	Coplas	Abozao	Descriptiva
	Construcción de identidad	Canción seriada	Jota chocoana	Amorosa
		Versos asimétricos	Vallenato	Política
	Fiesta, entretenimiento		Reggaetón	Social
	Oficios religiosos (celebraciones litúrgicas)		Rap	Religiosa
	Funebria: gualí, velorio y novena de adultos ³⁶⁸		Canción infantil No musical (poesía)	(oraciones, eclesial)

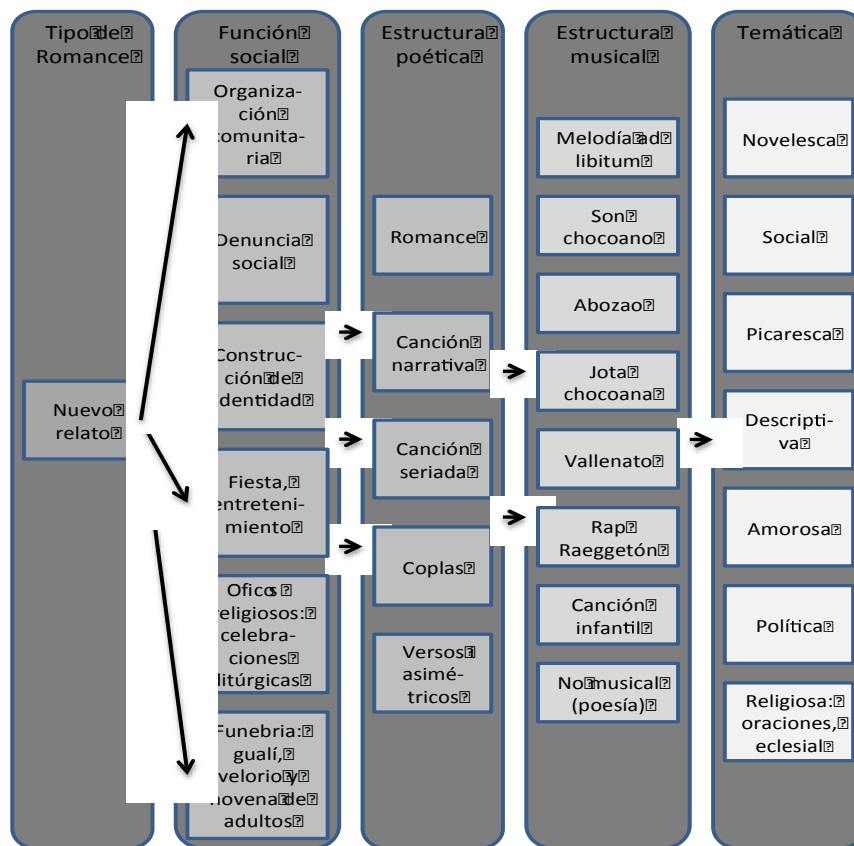
Fuente: Elaboración propia.

³⁶⁷De acuerdo con las diferencias y divisiones que hace la comunidad.

³⁶⁸Algunos nuevos relatos, muy pocos, han entrado al mundo ritual fúnebre del Atrato.

Gráfico 6. Clasificación de los romances del Atrato





Fuente: elaboración propia

CAPÍTULO 5

¿QUÉ DICE LA TAMBORA? ¡AY!SEÑOR,LO QUE OYE...

5. Análisis comparado del texto y de la música del romance *Las señas del esposo*

Si como se ha dicho repetidas veces, los romances son textos abiertos que se arropan de un lenguaje y un relato propio en cada cultura que los asume, sin olvidar —en muchos casos— la idea central que les dio origen, se puede asegurar que esas variantes que se producen, garantizan versiones originales en cada sociedad,³⁶⁹ y que cada romance es nuevo y singular dentro del grupo humano que lo utiliza.

Este capítulo pretende, a partir de un estudio comparado de versiones sobre un mismo romance, hacer visibles los procesos de tradición y cambio cultural que se gestan en esta expresión artística y vital del mundo hispanohablante. Lo tradicional revelado en la conexión con la rima y los lenguajes del mundo ibérico, con la asimilación de características de culturas negras,³⁷⁰ con los lenguajes musicales propios o adoptados de diversos modelos... El cambio cultural desde la transformación del lenguaje y la adopción de nuevas terminologías, desde la apropiación de rítmicas y métricas diferentes, desde la inclusión de estribillos que los hacen canto colectivo, desde la recreación de nuevas historias.

³⁶⁹ Aunque estas versiones pueden coincidir entre ellas en frases, versos e incluso en secciones enteras, tanto de la música como del verso, siempre existirá en algún apartado la diferencia, el aspecto que las hace distintas.

³⁷⁰ Siguiendo los parámetros planteados por Blacking, el análisis que aquí se presenta quiere, además de describir las secuencias de tipo creativo, explicar cómo esta obra incide en el mundo cultural, psicológico y musical del pueblo atrateño. Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial. Madrid, 2006. P. 154

Para el análisis comparado se toma como muestra el romance *Las señas del marido*, canción conocida desde principios del siglo XVI³⁷¹ y que fuera encontrada entre la población negra del Atrato medio en la primera década del siglo XXI, es decir, un romance con certificada pervivencia a lo largo de los últimos 500 años entre Europa y América.

5.1 Análisis de la muestra

Antes de abordar los textos y las músicas de este romance, es importante tener en cuenta la dispersión que alcanza la canción en tierras americanas y en otras latitudes de Europa, África e incluso de Asia.

En los archivos del *Proyecto sobre el Romancero Pan – hispánico* liderado por la doctora Suzanne Petersen de la Universidad de Washington y puestos a disposición de investigadores y público en general a través de la página web de dicha Universidad,³⁷² es posible recuperar 322 versiones sobre este romance, información que sumada a tres versiones publicadas y recogidas en España y a siete versiones de la cuenca del río Atrato (estas últimas no figuran en la mencionada página web), se obtiene un total de 332 adaptaciones culturales sobre el mismo romance.³⁷³

Para analizar la muestra se tuvieron en cuenta dos criterios básicos: antigüedad y ubicación geográfica de las versiones recogidas.

El año de publicación o de recolección de las versiones permite verificar la antigüedad de la presencia del romance a lo largo de los últimos 439 años. Las versiones recogidas o publicadas se han discriminado, para este estudio, por períodos de diez años, dando el siguiente resultado:

³⁷¹Dice Mariela Moser que el origen del romance data del siglo XV o antes. Moser, Mariela. “El romance en América”. En: *Colombia Ilustrada*. Tomo 1, Vol. 2, (enero – junio). Medellín, 1970. p. 66

³⁷²<http://www.depts.washington.edu/hisprom>. Consultada varias veces a lo largo de la investigación.

³⁷³Es importante destacar que en otras páginas de internet se pueden recuperar al menos otras 30 versiones de este romance, compilaciones realizadas en España y América Latina; algunas con buena información de respaldo, otras sin mucha claridad. Por tanto, al no tener la suficiente información sobre ellas y sin la certeza de si estaban incluidas en la compilación de la Universidad de Washington, se optó por no incluirlas en la muestra.

Tabla 5. Discriminación por fecha (1571 – 2010) y lugar de recolección del romance Las señas del esposo.

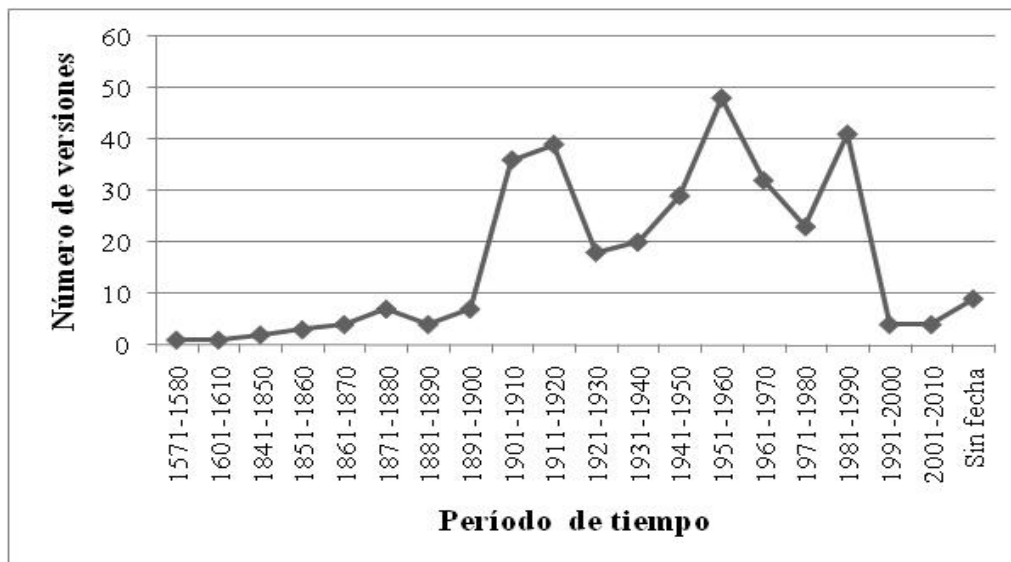
Período de tiempo	Número de versiones publicadas o colectadas	Países de donde proceden las versiones
1571-1580	1	Monarquía Hispánica
1601-1610	1	Monarquía Hispánica
1841-1850	2	España, Portugal
1851-1860	3	Portugal
1861-1870	4	España, Portugal
1871-1880	7	Portugal
1881-1890	4	Portugal
1891-1900	7	Portugal
1901-1910	36	España, Perú, Portugal
1911-1920	39	Bosnia, Chile, Cuba, España, Marruecos, Perú, Portugal, Puerto Rico
1921-1930	18	Argentina, Bosnia, Cuba, España, Estados Unidos, Portugal
1931-1940	20	Ecuador, España, Portugal
1941-1950	29	Argentina, España, México, Nicaragua, Portugal, República Dominicana, Uruguay, Venezuela
1951-1960	48	Brasil, Colombia, Estados Unidos, Perú, Portugal, Puerto Rico
1961-1970	32	Chile, Colombia, Guatemala
1971-1980	23	Costa Rica, España, Estados Unidos, Grecia, Guatemala, México, Portugal
1981-1990	41	España, Marruecos, Portugal, Turquía
1991-2000	4	España, Turquía
2001-2010	4	Colombia, España
Sin fecha	9	España, Grecia, Turquía, Colombia

Fuente: Elaboración propia, a partir del archivo del *Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, Universidad de Washington y el trabajo de campo de esta investigación.

De esta tabla se deduce:

- Las versiones de los siglos XVI y XVII, como se describía en los capítulos anteriores, corresponden a publicaciones de los cancioneros de la época, donde se mezclan indistintamente piezas religiosas y piezas profanas. El romance aparece en ellos como una obra más.
- La ausencia de publicaciones o recolecciones entre la primera década del siglo XVII y mediados del siglo XIX, coincide con la pérdida de interés en la Península Ibérica por el romance tradicional, particularmente en el período que comprende los últimos años del siglo XVII y todo el siglo XVIII.
- La publicación y recolección de romances hasta el siglo XIX estuvo centrado en la península ibérica. Aunque se tenía conocimiento de su dispersión por América, ésta no hacía parte del interés de los círculos literarios o musicales de aquel entonces.
- La dinámica de recoger y publicar romances se presenta concentrada en tres períodos del siglo XX: entre 1901 y 1920 (75 versiones, que corresponden al 22,6%), época que coincide con la labor desarrollada especialmente por don Ramón Menéndez Pidal y su esposa, doña María Goyri; entre 1951 y 1970 (80 versiones, que corresponden al 24,1%); y la década 1981-1990 (41 versiones, que corresponden al 12,3%).

Gráfico 7. Número de versiones colectadas por período de tiempo del romance *Las señas del esposo*.



Fuente: Elaboración propia, a partir del archivo del *Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, Universidad de Washington y el trabajo de campo de esta investigación.

- Se observa cómo el interés por el Romancero Pan – hispánico se concentra en los años comprendidos entre 1940 y 1980, aunque ya desde las primeras décadas del siglo XX comienzan a aparecer algunas recolecciones, según varios investigadores, inspiradas en la visita de Menéndez Pidal a tierras latinoamericanas.
- Los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI el interés vuelve a estar en España y Portugal. Se hace evidente la falta de trabajos de campo en los países latinoamericanos.

Una segunda tabla presenta la información discriminada por países y número de versiones recolectadas en cada uno de ellos:

Tabla 6. Número de versiones recolectadas por país del romance *Las señas del esposo*.

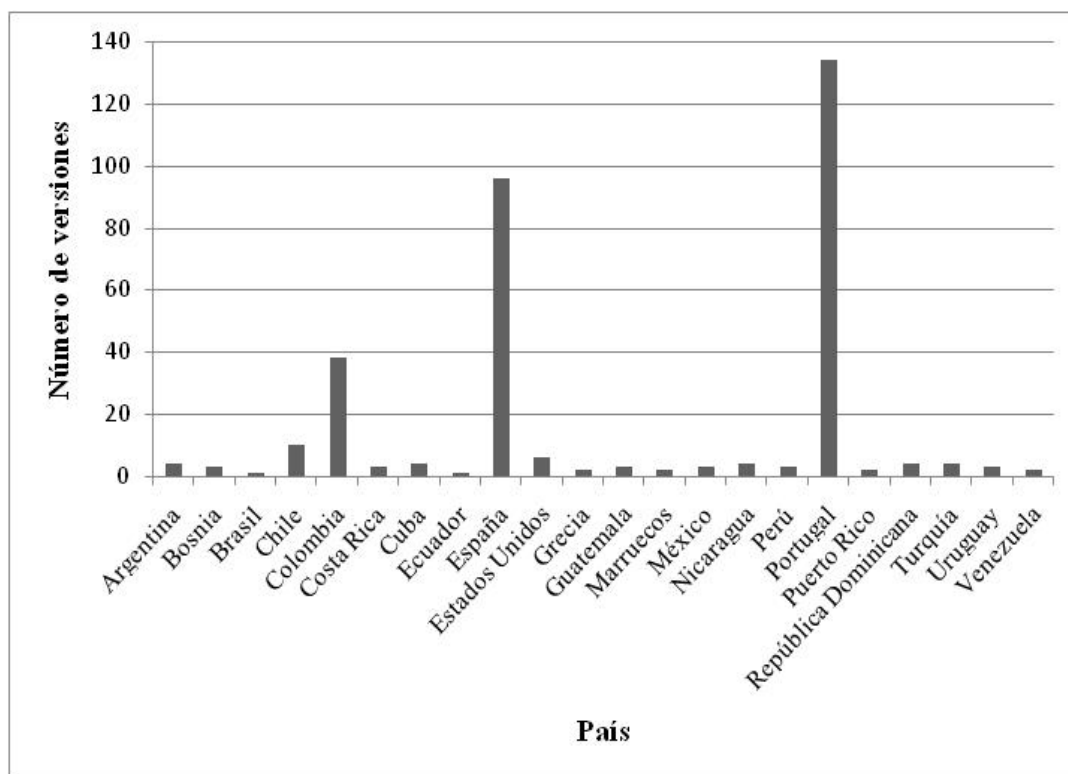
País	Número de versiones recolectadas
Argentina	4
Bosnia	3
Brasil	1
Chile	10
Colombia	38
Costa Rica	3
Cuba	4
Ecuador	1
España	96
Estados Unidos	6
Grecia	2
Guatemala	3
Marruecos	2
México	3
Nicaragua	4
Perú	3
Portugal	134
Puerto Rico	2
República Dominicana	4
Turquía	4
Uruguay	3
Venezuela	2

Fuente: Elaboración propia, a partir del archivo del *Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, Universidad de Washington y el trabajo de campo de esta investigación.

Estos datos permiten deducir:

- La Península Ibérica concentra el 69.2% de las versiones recogidas de este romance, de las cuales España posee el 28.9% con 96 versiones y Portugal el 40.3% con 134 versiones. Al territorio americano corresponde el 27.4% de la muestra y a otros (Bosnia, Grecia, Marruecos y Turquía) el 3.4%.

Gráfico 8. Versiones del romance *Las señas del esposo* por países.

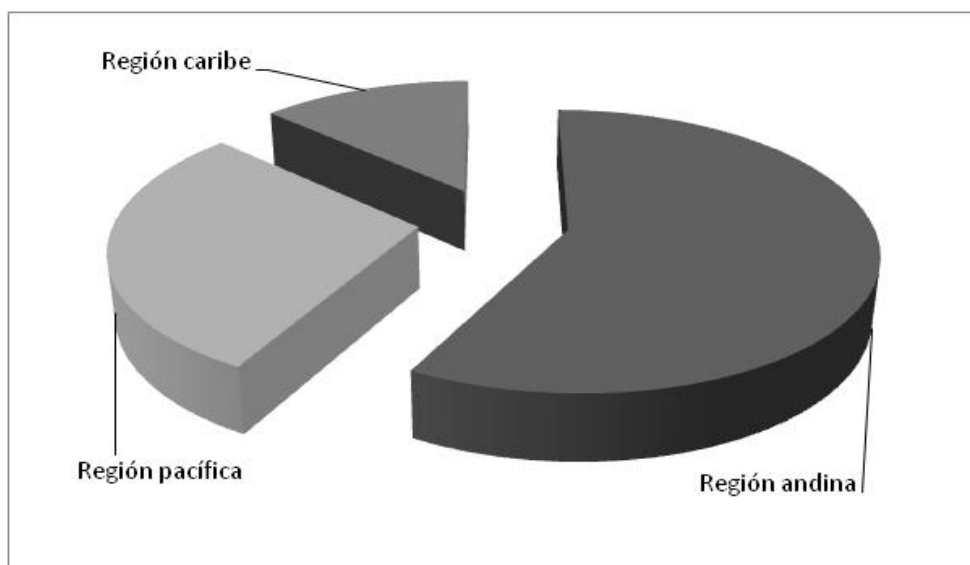


Fuente: Elaboración propia, a partir del archivo del *Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, Universidad de Washington y el trabajo de campo de esta investigación.

- Llama la atención que el mayor número de versiones corresponda a Portugal, mientras que Brasil sólo presenta una. ¿No se difundió este romance en la colonia portuguesa? ¿No apropiaron los brasileños este tipo de relato cantado? ¿No ha existido interés de investigar la dispersión del romance en este país suramericano?
- La difusión del romance no se limita exclusivamente a los países de habla hispana o portuguesa. Es significativa su presencia en Bosnia, Grecia, Marruecos y Turquía. Las versiones recogidas en Estados Unidos corresponden en su totalidad al estado de Nuevo México, territorio limítrofe con la república mexicana y que hiciera parte de las colonias españolas.

- El proceso de apropiación del romance en cada cultura ha hecho posible que este relato se registre con diversos nombres, entre ellos se pueden mencionar: *El reconocimiento del marido* (Chile), *La vuelta del marido* (Grecia), *Bela infanta* (Portugal), *Regresso do marido* (Portugal), *Romance de Catalina* (Colombia), *La coronela* (España).
- Sólo el 3,7 % de las versiones cuenta con la transcripción musical respectiva, hecho que verifica el poco interés que el aspecto musical ha despertado entre los investigadores. No obstante, la casi totalidad de las versiones cuenta con versión sonora.
- De los 22 países donde se han encontrado versiones de este romance, 15 son latinoamericanos; abarcando la casi totalidad del territorio: Argentina y Chile al sur; México al norte; Cuba, Puerto Rico y República Dominicana en las islas del Caribe; Venezuela y Brasil al oriente; y Perú, Ecuador y Colombia al occidente, hecho que demuestra la gran difusión del Romancero por tierras del Nuevo Mundo y el profundo arraigo de esta poesía cantada.
- Se destaca la gran cantidad de versiones recogidas en Colombia: 38. Se explica este sorprendente dato desde el minucioso estudio emprendido a principios de 1960 por la doctora Gisela Beutler, quien recorre gran parte del territorio nacional. Del total de las versiones correspondientes a este país, 22 fueron ubicadas en la región andina, 11 en el Pacífico y 5 en el Caribe. Este resultado se entiende en gran medida porque la facilidad de desplazamiento y las vías de comunicación en la región andina superan notablemente las existentes en las otras regiones, particularmente en el Pacífico, donde, en muchos casos, su única vía de penetración son los caudales de los ríos.

Gráfico 9. Porcentaje de versiones por regiones culturales de Colombia.



Fuente: Elaboración propia.

5.2 Análisis comparado

Los criterios para seleccionar las versiones a partir de las cuales se realiza el análisis fueron:

- Representatividad de diferentes regiones.
- Diversas épocas. Se trató de contar con una versión antigua española a partir de la cual se pudieran observar las transformaciones en la misma España y en otras latitudes.
- En lo posible, que se contara con la grabación o la transcripción musical de las versiones. Sólo en las recopilaciones más antiguas no fue posible este criterio.

Así, auscultando entre los 332 textos se llegó a la siguiente selección:

Una versión del siglo XVI, Monarquía Hispánica.

Una versión de Castilla, anterior al siglo XVIII.

Una versión de Tánger, Marruecos.

Una versión de Guarapari, Santo Spirito, Brasil

Una versión de Prioro, León, España, de reciente recolección

Una versión de Vigía del Fuerte – Bojayá, Antioquia – Chocó, Colombia.

- Versión publicada en Códice del siglo XVI recogida antes de 1573.³⁷⁴

*Caballero, si a Francia ides, por mi señor preguntad;
2 y porque le conozcáis con poca dificultad,
daros he las señas d'él sin ninguna falsedad:
4 él es dispuesto de cuerpo, y de mucha gravedad,
blanco, rubio y colorado, mancebo y de poca edad,
6 el cual por ser tan hermoso temo de su lealtad.
Hablaréisle con crianza, porque en él suele morar;
8 decidle que su señora se le envía a encomendar,
que ya me parece tiempo de venirme a libertar
10 de esta prisión en que vivo, muriendo de soledad;
y se acuerde que me deja sin ninguna libertad,
12 que me la llevó consigo de mi propia voluntad.
Y las justas y torneos yo las supe de verdad;
14 la divisa que sacó en señal de desamar.
Y si acaso amores tiene y no los quiere dejar,
16 decidle de parte mía, sin ningún temor mostrar
que ausentes, por los presentes, ligeros son de olvidar.³⁷⁵*

<http://www.depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/bdqueryform.php>

- Versión Castellana anterior al s. XVIII (de Juan de Ribera).³⁷⁶

³⁷⁴ Publicada en el *Rom. gen.* Rosa de amores [Romance de amores]. Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, nº 155, vol. II, pp. 87-88, en: <http://www.depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/bdgpiction.php>

³⁷⁵ Variante: *I Do muero con. Tim.*

Nota: *Es mas bien este romance un fragmento, con algunas adiciones, conservando todavía versos enteros de aquel romance viejo que empieza: Asentado está Gaiferos desde el verso que en él dice: *Caballero, si a Francia ides, / por Gaiferos preguntad //*.

³⁷⁶ Durán, Agustín, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo Primero. Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo X. Gráficas Yagües, Madrid, 1945, p. 175. Las tildes faltantes son del original.

- Caballero de lejas tierras, llegáos acá, y pareis,
2 hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendeis,
 preguntaros he por nuevas si mi esposo conoceis.
4 —Vuestro marido, señora, decid, de qué señas es?
 —Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortes,
6 muy gran jugador de tablas, y también del ajedrez
 en el pomo de su espada armas trae de un marques,
8 y un ropón de brocado y de carmesí al envés:
 Cabe el fierro de la lanza trae un pendón portuques,
10 que ganó en unas justas a un valiente frances.
 —Por esas señas, señora, tu marido muerto es:
12 en Valencia le mataron en casa de un ginoves:
 sobre el juego de las tablas lo matara un milanés.
14 Muchas damas lo lloraban, caballeros con arnés,
 sobre todo lo lloraba la hija del ginoves;
16 todos dicen á una voz que su enamorada es:
 Si habeis de tomar amores, por otro a mi no dejeis.
18 —No me lo mandeis, señor, señor, no me lo mandeis,
 que antes que eso hiciese, señor, monja me veréis.
20 —No os metais monja, señora, pues que hacello no podeis,
 que vuestro marido amado delante de vos lo teneis.

Dice Agustín Durán, que aún se conserva entre nosotros tradicionalmente una trova de este romance, aplicada a las circunstancias de la guerra de sucesión en tiempo de Felipe V, el cual dice así:

- Oiga, oiga, buen soldado, si sois lo que pareceis,
2 ¿A mi marido habeis visto por la guerra alguna vez?
 —No lo sé, señora mía, dadme algunas señas dél.
4 —Mi marido es gentil hombre, gentil hombre y muy cortés,

- monta un potro pelicano mas lijero que un inglés,*
6 *y en el arzon de la silla lleva las armas del rey,*
con la su espada ceñida con cinturon de morles.
8 *—Ese hombre que decis habrá ya que murió un mes,*
y manda en el testamento que conmigo vos caseis.
10 *—No permita Dios del cielo ni mi madre santa Inés.*
Que fembra de mi linaje se case mas de una vez:
12 *De tres hijas que me deja la primera casaré,*
la mediana será monja, la tercera guardaré,
14 *que me cuide y me acompañe, que me guise de comer,*
y me lleve de la mano en casa del coronel.
16 *—No vos acuiteis, señora, señora, no os acuiteis,*
miradme, miradme el rostro por ver si me conoceis.
18 *—Vos sois Mambrú, dulce espos vos sois mi dueño y querer,*
vos sois... —cayó desmayada en los brazos de su bien
20 *la dama desfallecida con tanto gusto y placer.*
Despues que hubo vuelto en sí, fuéronse juntos al rey,
22 *que los recibió en sus brazos al ir á echarse a su pies.*
Este es el Mambrú, señores, que se canta del reves,
24 *y una gitana lo canta en la plaza de Aranjuez.*³⁷⁷

- Versión de Tánger, Marruecos.³⁷⁸

Los caminos del Romancero no sólo cruzaron el Atlántico para llegar a América, también superaron la barrera que implicaba el Mediterráneo y llegaron hasta la otra orilla. Por supuesto, allí tampoco permanecieron sin modificaciones e igual que en América fueron apropiados y reelaborados de diversas formas.³⁷⁹

³⁷⁷ Ibid. Pág. 175

³⁷⁸ Recitada por Rina Benabu. Recogida en Holon, Israel por Susana Weich-Shahak, 12/10/1987 (Archivo: NSAJ; Colec.: Weich-Shahak, S.; cinta: NSA Y5540/1). Publicada en Weich-Shahak 1997, pág. 95 (notación musical: p. 95). ©Weich - Shahak, en: <http://www.depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/bdgpiction.php>

³⁷⁹ La transformación de los romances en la otra orilla del mediterráneo amerita un estudio profundo desde elementos musicológicos y antropológicos.

- Escuchís, señor soldado, si de las guerras venís.
- 2 —Si, señora, de las guerras, de las guerras del inglés.
—¿Si habéis visto a mi marido, por fortuna, alguna vez?
- 4 —Ni conozco a tu marido, ni tampoco quién es él;
déisme una señal, señora, que le pueda conocer.
- 6 —Mi marido es alto y rubio, alto como un ciprés;
lleva las medias de seda, zapatitos de babel,
- 8 y en la punta de la espada lleva las armas del rey.
Ese hombre que uste[d] dice muerto hace más de un mes
- 10 y en su testamento deja que me case con usted.
—Callis, callis, caballero, no habléis tan descortés.
- 12 Siete años esperando y otros siete esperaré;
si a los catorce no viene, monja yo me quedare,
- 14 monja como Santa Clara, monja como Santa Inés. —
Tres vueltas diera al palacio por poderla conocer,
- 16 y allí se conocieron el marido y la mujer.

Las señas del esposo

Romance

Marruecos

Tánger

Colectora: Susana Weich-Shahak

Tradicional

Versión: Rina Benabú

$\text{♩} = 116$

Es-cu - chís — se - nor sol - da - do si de las gue - rras ve -

nís, sí se - ño - ra de las gue - rras, de las gue-rras del — in - glés.

- Versión de Guarapari, Santo Espirito, Brasil:³⁸⁰

- Senhora dona Clarinda no seu jardim passeava;*
2 *con o pente de ouro na mão sus cabelos penteava.*
Lançou os olhos ao mar e viu vir a grande armada:
4 *o comandante que nela vinha muito bem a comandava.*
—Me diga, seu comandante, me diga, por su alma,
6 *se o homen que Deus me deu vem aí na sua armada.*
—Não o vi, nem o conheço, nem sei que sinais levava.
8 *—Levava cavalo branco com sua sela dourada;*
na ponta da sua lança, sinal de guerra levava.
10 *—Este homem eu vi na guerra com vinte e cinco facadas;*
a mais pequenina delas era pescoço cortado.
12 *—Ai, triste de mim, viúva!, ai, triste de mim, coitada!*
Três filhas que Deus me deu sem nenhuma ser casada.
14 *—Que darias tu, senhora, a quem o trouxesse aqui?*
—Daria tanto dinheiro que não tem conta nem fim.
16 *—Eu não quero o teu dinheiro, isto não pertence a mim.*
Sou soldado, vou pra guerra, não persisto por aqui.
18 *Que darias, tu, senhora, a quem o trouxesse aqui?*
—As telhas do meu telhado, que são de ouro e marfim.
20 *—Eu não quero as tuas telhas, isto não pertence a mim.*
Sou soldado, vou pra guerra, não persisto por aqui.
22 *Que darias, tu, senhora, a quem o trouxesse aqui?*
—Daria meu cavalo branco, que ele deixou para mim.
24 *—Eu não quero o teu cavalo, isto não pertence a mim.*
Sou soldado, vou pra guerra, não persisto por aqui.
26 *Que darias, tu, senhora, a quem o trouxesse aqui?*
—Daria a limeira de ouro que ele deixou para mim.

³⁸⁰Recitada por Joventina Simões y Ana Matos y Antônio Alves de Souza. Recogida por Isabel Serrano, 00/00/1959 (Colec.: Santos Neves). Publicada en Santos Neves 1983, *Romanceiro Capixaba*, pp. 148-151, en: <http://www.depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/bdgpiction.php>

- 28 —*Não quero a tua limeira, isto não pertence a mim.*
Sou soldado, vou pra guerra, não persisto por aqui.
- 30 —*Não tenho mais que oferecer nem vós mais que me pedir.*
—As tranças do teu cabelo deviam ser para mim.
- 32 —*Cavalheiro, que tal pedes, que te atreves a pedir?*
Devias ser arrastrado em volta do meu jardim,
- 34 *A um cavalo amarrado.*
—O anel de sete pedras que contigo reparti,
- 36 *que é da tua metade? —Pois a minha eu trago aqui.*
—Se tu eras meu marido, por que zombavas de mim?
- 38 —*Quis ver si teu coração era leal para mim.*³⁸¹

Las señas del esposo Romance

Brasil
Guarapari, Santo Espirito

Tradicional
Versión: Joventina Simões
Ana Matos
Antônio Alves de Souza



Se-nho - ra — do-na Cla - rin-da — no seu jar-dim pa sse - a - va com-um

pen - te — deou-ro na mao — seus ca - be - los pen - te - a - va.

- Versión de Prioro, León, España:³⁸²

Estaba la coronela a la puerta de un cuartel

2 *esperando a que saliera el teniente coronel.*

³⁸¹Véase el Anexo No. 4 para conocer la traducción al castellano de esta versión.

³⁸²Díez Martínez, Marcelino, *Canciones, danzas y romances del Alto Cea. Canciones populares de Prioro*, Instituto Leonés de Cultura, Salamanca, 2000, pág. 231

- El teniente ya ha salido: –Dígame que espera usted.*
- 4 —*Que si ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.*
 —*Su marido no conozco, déme usted las señas de él.*
- 6 —*Mi marido era un buen mozo alto y rubio como usted.*
 —*Por las señas que ha dado, su marido muerto es,*
- 8 *que lo mataron en Francia a la puerta de un cuartel;*
mataron siete soldados y tenientes treinta y tres
- 10 *y en el testamento ha dicho que me case con usted.*
 —*Eso sí que no lo haría, eso sí que no lo haré,*
- 12 *siete años esperando, otros siete esperaré,*
si a los catorce no viene, monjita me he de meter,
- 14 *pues para un hijo que tengo que vaya a servir al rey,*
que si allí murió su padre, es justo que muera él.
- 16 *Aquí se acaba la historia de esta divina mujer*
que hablando con su marido no lo pudo conocer.

La coronela I (Las señas del esposo)

Romance

Tradicional

España
Prioro, León

Versión: Francisco Rodríguez
Transcripción: Marcelino Díez M.

♩ = 84

Es - ta - ba la co - ro - ne - la a la puer - ta de un cuar - tel _____

es - pe - ran - do a que sa - lie - ra el te - nien - te co - ro - nel. _____

- Versión Vigía del Fuerte – Bojayá, Antioquia – Chocó (Atrato medio), Colombia.³⁸³

³⁸³ Intérprete: María Leonor González Aguilar (68 años, oriunda de Bojayá, Chocó). Colectado en Vigía del Fuerte, Antioquia en junio de 2003, por Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Universidad de Antioquia.

Para analizar esta versión, se presentan primero los apartes del antiguo romance español, y posteriormente el romance tal y como lo canta la informante (incluyendo las reiteraciones de sílabas y los estribillos):

- Catalina, Catalina, la del quinto ginovés,*
2 *mañana me voy pa` Francia; mandá lo que querés.*
—*una carta, tengo escrita, para mi marido es,*
4 —*no conozco tu marido; ni tampoco sé quién es.*

6 —*tres hijas mujeres tengo, al rey se la entregaré.*
la una pa´ San José, la otra pa´ San Francisco.

La versión con repeticiones y estribillo:

—*Catalina, lina, lina;*
Catalina, lina, lina la del quinto ginovés, ¡ay y ah!
Catalina, lina, lina la del quinto ginovés, ¡ ah!
¡Ay! mañana me voy pa` Francia;
mañana me voy pa` Francia y ¡ay! mandá lo que querés. ¡Ay y ah!
¡Ay! lo palillo y la tambora;
—¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? —¡Ay! señor, lo que oye.
—¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? —¡Ay! señor, lo que oye.
—¡Ay! una carta, tengo escrita,
una carta tengo escrita para mi marido es, ¡ay y ah!
¡Ay! lo palillo y la tambora;
—¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? —¡Ay! señor, lo que oye.
—¡Ay! no conozco tu marido;
no conozco tu marido ni tampoco sé quién es. ¡Ay y ah!
¡ay! no conozco tu marido ni tampoco sé quién es. ¡Ay y ah!
¡Ay! lo palillo y la tambora;

—¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? —¡Ay! señor, lo que oye.
 —Tres hijas mujeres tengo,
 ¡ay! tres hijas mujeres tengo y al rey se la entregaré. ¡Ay y ah!
 ¡Ay! lo palillo y la tambora;
 —¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? —¡Ay! señor, lo que oye.
 ¡Ay! la una pa' San José,
 la una pa' San José, la otra pa' San Francisco. ¡Ay y ah!
 ¡Ay! lo palillo y la tambora;
 —¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? —¡Ay! señor, lo que oye.

Catalina (La esposa fiel)

Colombia
 Región Pacífico

Vigía del Fuerte - Bojayá
 Antioquia - Chocó

Romance

Tradicional España - Colombia
 Versión: María Leonor González A.
 Transcripción: Alejandro Tobón R.

$\text{♩} = 90$ Con libertad rítmica

Ca - ta - li - na li - na, li - na, Ca-ta-
 li-na li-na, li-na la del quin-to gi-no-vés — !ay y ah! Ca-ta-
 li-na li-na, li-na la del quin-to gi-no-vés — !ah! !Ay!,
 ma- ña-na me — voy pa' Fran-cia, ma-ña - na me voy pa' Francia !ay!, man-

dá lo que que- rés _____ !ay y ah! _____ !Ay!, lo pa -

li - llo y la tam - bo - ra, !ay!, ¿Quéés lo que di - cen? _____

_____ !ay!, se - ñor lo queo - ye; !ay!,

¿Quéés lo que di - cen? _____ !ay!, se - ñor lo queo - ye.

5.2.1 Estructura poética y apropiación del relato:

Para comenzar el análisis comparativo, se presenta la siguiente tabla que concentra la información sobre la estructura poética y la historia relatada:

Tabla 7. Análisis comparado de la estructura poética y de la historia relatada en las versiones del romance *Las señas del esposo*.

Romance	Siglo XVI	Siglo XVIII	Tánger	Guaraparí	Prioro	Vigía del Fuerte
Características						
Número de versos	17	21	16	38	17	5
Rima	(á)	(é)	(é)	(á-a + í)	(é)	(é)
Serie paralela				Versos 14 a 29		
Estribillo						Se presenta cada dos versos
Nombre de la esposa				Clarinda	La coronela	Catalina
Destino del viaje del caballero	Francia	No viaja, la señora pregunta a un forastero que encuentra	No viaja, el soldado llega de las guerras del inglés	No viaja, el comandante llega en una armada	No viaja, el coronel ha vuelto de la guerra	Francia

Romance Características	Siglo XVI	Siglo XVIII	Tánger	Guaraparí	Prioro	Vigía del Fuerte
Qué quiere la esposa	Mandarle una razón: que vuelva pronto	Tener noticias de su esposo	Tener noticias de su esposo	Tener noticias de su esposo, saber si viene en la armada	Tener noticias de su esposo	Mandarle una carta a su esposo
Señas del esposo	Rubio, joven, hermoso, educado; por ser tan hermoso, teme por su lealtad	Joven, blanco, gentil, cortés, jugador de tablas y ajedrez, características de su vestuario	Alto, rubio, características de su vestuario	Montado a caballo y características de su vestuario	Buen mozo, alto, rubio	
Descripción de la muerte del esposo	El relato no presenta la muerte del esposo	Muerto en Valencia por un milanés sobre el juego de tablas, además relata los amores del esposo con otras mujeres	Sólo dice que murió hace un mes	Murió en la guerra, de 25 puñaladas	Murió en Francia en las puertas del cuartel	
Testamento		No presenta testamento pero el caballero le propone amores a la esposa	Manda a la esposa que se case con el soldado	No presenta testamento. El comandante reta a la esposa para saber qué es capaz de dar ella por su esposo	Manda a la esposa que se case con el coronel	
Respuesta de la esposa al testamento		No acepta, si no aparece su esposo, se va de monja	No acepta, lo esperará siete años más, si no aparece, se va de monja	La esposa dispuesta a entregar todos sus bienes, menos las trenzas de su cabello	No acepta, lo esperará siete años más, si no aparece, se va de monja	
Hijos				Sólo dice que tiene tres hijas y ninguna casada	Un hijo lo manda a servir al rey para que allí muera como su padre	Tres hijas, una la entrega al rey, otra a San Francisco y la tercera a San José

Romance Características	Siglo XVI	Siglo XVIII	Tánger	Guaraparí	Prioro	Vigía del Fuerte
El esposo se descubre		El caballero se presenta como su esposo	El esposo no se descubre, su reconocimiento queda implícito en el poema	El comandante le pregunta por el anillo de siete piedras que con ella dividió		
Conclusión del romance	La esposa dispuesta a olvidar las traiciones del esposo			La esposa le reclama al marido porque se siente ridiculizada, él le dice que quería saber de la lealtad de su corazón	El romance deja en suspenso si se reconocen entre ellos o no	

Fuente: Elaboración propia.

5.2.1.1 Número de versos: Se hace evidente por el número de versos que la versión recogida en el río Atrato corresponde a una serie de pequeños fragmentos del romance. Todas las otras versiones, a su manera, cuentan la historia completa.

5.2.1.2 Rima: La composición de los versos de las seis versiones es octosílabo con asonancia en los versos pares. Cuatro versiones (siglo XVIII, Tánger, Prioro y Vigía) forman la rima a partir de la *e* acentuada, mientras la primera, la más antigua, lo hace sobre la *a* acentuada. La versión de Brasil es la única que cambia la asonancia: Hasta el verso 13 la hace sobre *á-a*, y desde el verso 14 sobre la *i* acentuada.

5.2.1.3 Serie paralela: La única versión que utiliza este recurso es la de Brasil, lo hace en forma de pregunta – respuesta – comentario a la respuesta:

Pregunta del marido: *Que darias, tu, senhora, a quem o trouxesse aqui?*

Respuesta de la esposa: *As telhas do meu telhado, que são de ouro e marfim.*

Comentario a la respuesta de la esposa:

Eu não quero as tuas telhas, isto não pertence a mim.

Sou soldado, vou pra guerra, não persisto por aqui.

La pregunta se mantendrá invariable, mientras la respuesta de la esposa cambia solamente en los objetos que se ofrecen. Igual pasa con el comentario del comandante (esposo), varía según los objetos ofrecidos, pero concluye siempre igual. Este esquema se repite hasta que el comandante le pide a Clarinda las trenzas de su cabello, solicitud que rompe la serie.

5.2.1.4 Estribillo: Cinco de los romances seleccionados no presentan estribillo ni en el texto escrito ni en la partitura. No se tiene certeza si carecen de él o fue desconocido por los compiladores. La obra recogida en el Pacífico colombiano presenta una organización que gira en torno al estribillo. Son versos de estructura asimétrica que rompen con la regularidad del verso octosilábico del romance:

¡Ay! lo palillo y la tambora; 5 + 5 sílabas

–¡Ay! ¿Qué es lo que dicen? –¡Ay! señor, lo que oye. 6 + 6 sílabas.³⁸⁴

Se trata de un pasaje que a primera lectura da la impresión de quebrar el contexto de la historia relatada. No obstante, es en esta fracción del relato en que se hace visible, desde el texto, la interconexión del romance con las culturas negras. Los palillos y la tambora también hablan, el sonido del tambor es más que ritmo y música: cuenta, narra historias, dice lo que tiene que decir para quien lo sabe traducir. El viajero no comprende, pregunta a la esposa *¿Qué es lo que dicen?* pero ella, impasible le contesta: *–¡Ay! señor, lo que oye.*

Mientras los fragmentos del antiguo relato español permiten comprender la necesidad de la esposa por comunicarse con el marido,³⁸⁵ los tambores que suenan, tal vez desde lejanas tierras, le narran con sus potentes sonidos el ritmo del trabajo, la oración a sus dioses, un llamado a la rebelión o la certeza del amor de su esposo...

³⁸⁴ El número de sílabas puede variar si no se cuentan las que se producen con las interjecciones, quedaría entonces el estribillo conformado por: 4+5 sílabas y 5+5 sílabas.

³⁸⁵ Quizá este romance fue apropiado por la cultura negra del Pacífico para, a través de él, hacer alusión a antiguas separaciones obligadas por la esclavitud.

Se puede observar en este romance la evidencia del sincretismo múltiple de lenguajes escritos y sonoros de historias y culturas distintas: versos octosílabos que recuerdan las guerras en tierras francesas y hombres nacidos en Génova; también versos con otra rima que reclaman las voces del tambor; encuentro de dos mundos, simétrico y asimétrico que produce una nueva simetría asimétrica. La sonoridad también es sincrética, mientras el romance se canta con melodía de clara ascendencia occidental, las voces colectivas de color y sabor negro que lo entonan le imprimen un nuevo ritmo, cadencioso, melancólico y con un evidente grado de ironía; ya no se canta “Catalina”, como lo hacen los romances ibéricos, ahora es “Catalina, lina, lina”, es el juego rítmico en cada palabra; ya los versos no empiezan y terminan con el texto del romance, es también la presencia de interjecciones que lo llenan de nuevos significados.

5.2.1.5 Relato: En este aspecto se hace muy evidente la condición de texto abierto de la que se habla en los capítulos anteriores. Cada versión, sin perder la esencia de la historia del romance, transforma el relato de manera particular.

Las versiones de Brasil y Colombia le adjudican nombre a la esposa (Clarinda y Catalina, respectivamente); la obra recogida en Prioro la nombra con un seudónimo (La coronela); mientras las versiones del siglo XVIII y la de Tánger la denominan como “señora”. El relato del siglo XVI transcurre todo el tiempo en primera persona (la voz de la esposa), sin que exista intermediación ni del caballero ni de un narrador.

Situaciones similares pasan con el destino del viaje del caballero (en los casos en que se presenta viaje, ver el cuadro), o con lo que quiere la esposa (saber del marido, enviar una carta, mandarle una razón). Cada versión tiene su propia manera de abordar estos hechos; pero resulta significativo que sólo las versiones del siglo XVI y la de Vigía del Fuerte aludan al viaje a Francia. ¿Podría este dato determinar la llegada temprana de este romance a la cuenca del Atrato?

Llama la atención el aspecto de describir al esposo. Mientras todas las versiones lo representan como alto, rubio, hermoso, joven; algunas hacen gran hincapié en sus atuendos

militares y en sus servicios al rey, o incluso lo describen como gentil, educado y cortés, la versión de Brasil simplemente lo presenta de manera escueta como un hombre que lleva un caballo con su arreo dorado, y, la del Atrato, omite toda descripción física y de personalidad del marido en este romance. Tal vez las mujeres brasileñas y las atrateñas no quieran cantar a un marido rubio que le sirve al rey. Pareciera que, irónicamente, cuando el caballero pregunta por las señas del marido en la versión colombiana, la esposa le responde con el estribillo en que le dice: escucha los tambores... ellos dicen cómo es mi marido, qué hace mi marido...

Con relación a la muerte del esposo, cada versión varía caprichosamente. Cuatro de ellas (siglo XVIII, Tánger, Prioro y Guarapari) describen cómo murió o cuándo murió. La versión del siglo XVI no pone en duda que el marido está vivo, y en la de Vigía, queda implícita su muerte puesto que los versos siguientes coinciden con las otras versiones en las que la viuda entrega las hijas huérfanas a la iglesia.

Todas las versiones mantienen cierta unidad implícita o explícita en cuanto al testamento del marido y a la no aceptación de la esposa de entregarse a otro hombre. Surge claramente la connotación cultural de la mujer fiel a su marido, la mujer sumisa y abnegada que espera pacientemente a que su esposo vuelva, no importa cuánto tiempo tarde. Bajo ninguna condición, incluyendo el deseo del marido muerto, la esposa se entrega a nuevos amores.

Es evidente que esta historia ha navegado a lo largo de los siglos en la cultura occidental y que la literatura ha hecho su papel al respecto. En la *Odisea* de Homero,³⁸⁶ encontramos a Penélope que teje y desteje el lienzo y con ello pone en compás de espera a los pretendientes; ella, fiel a su marido lo espera por largos años. Igualmente, en el *Fausto* de Goethe,³⁸⁷ la mujer fiel espera paciente a su esposo y prefiere la muerte a entregarse a otro hombre. Personajes arquetípicos que ponen a la mujer en una posición de santidad secular.

³⁸⁶Homero. *La Odisea*. Losada. Buenos Aires, 1944. Traducción de Luis Segalá y Estalella

³⁸⁷Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto*. Oveja Negra, Bogotá, 1984. Traducción de U.S.L.

Y desde los cimientos de la cultura moderna occidental, fundada en los valores cristianos, es el control social que funda su estructura en el inquebrantable límite del matrimonio; pero es también el machismo acérrimo que sólo acepta a su esposa como propiedad privada que nada ni nadie puede tocar, donde ella no sólo debe ser fiel, sino que debe demostrarlo y, además, él está en plena libertad de comprobarlo. En el supuesto caso de que el marido no vuelva, siempre queda la opción religiosa como alternativa para soportar y calmar la soledad.

En cuanto a los hijos, se establece también un claro proceso para garantizar la continuidad de las instituciones dominantes: iglesia y estado. Si es varón debe servir militarmente al rey; si es mujer puede también servir al rey pero, fundamentalmente, estará al servicio de la iglesia: el camino del monasterio salva de todos los peligros del mundo a las jovencitas huérfanas. En este aspecto se resalta que sólo las versiones de América Latina, ante la muerte del marido, cuentan la decisión sobre qué hacer con los hijos. Particularmente en la versión colombiana, las hijas son entregadas a los santos patronos de la región³⁸⁸ y con ellos a las órdenes religiosas que los representan.

Respecto a las conclusiones del relato, cuando se presentan, también denotan disparidad en su construcción: el esposo no se descubre; la mujer perdona las traiciones del marido con tal de que él vuelva a su lado; la mujer reclama al marido porque se siente mofada, pero él se defiende anteponiendo que quería conocer la limpieza de su corazón; el romance deja en suspenso si la mujer reconoce a su marido o no; o simplemente el relato termina con el retumbar de palillos y tambores en los que la mujer sí sabe lo que están diciendo.

5.2.2 Análisis musicológico

Ahora se centra la atención en lo musical, teniendo en cuenta que de las seis versiones seleccionadas sólo cuatro poseen transcripción musical. Para tener una visión panorámica del asunto, se presenta también una tabla que agrupa la información:

³⁸⁸ Resulta muy significativo que las hijas las entregue a santos mansos, no a santos bravos, ver capítulo 2.

Tabla 8. Análisis comparado de las características musicales de las versiones del romance *Las señas del esposo*.

Romance	Tánger	Guaraparí	Prioro	Vigía del Fuerte
Características				
Métrica	4/4	2/4	6/8	4/4 con cambios
Unidad metronómica	Negra = 116		Negra = 84	Negra = 90
Número de compases	8	8	8	46. Sin repeticiones, 23
Esquemas rítmicos	Dos esquemas. El primero se repite y tiene 2 variaciones; el segundo no repite y tiene una variación	Dos esquemas. El primero sin repetirse tiene una variación y el segundo se repite igual	Un esquema que se repite y presenta variación	Cuatro esquemas. El primero presenta tres variaciones; el segundo una variación; el tercero y cuarto aparecen una sola vez.
Tipo de inicio	Anacrúsico	Anacrúsico	Tético	Anacrúsico
Escala– modo	Modo mixolidio	Modo mixolidio	Modo frigio con el tercer grado alterado (escala andaluza)	Modo mixolidio sobre La bemol
Ámbito melódico vocal	Octava	Novena	Octava	Onceava
Interválica	Movimiento por grado conjunto (2M y 2m), algunos saltos de 4J y uno de 5J	Movimiento por grado conjunto (2M y 2m) y algunos saltos de 4J.	Movimiento por grado conjunto (2M y 2m), algunos saltos de 6m, uno de 5J y uno de 3M descendente que define la escala andaluza	Movimiento predominante por terceras (mayores y menores) formando tríadas. También en el mismo sentido se presentan saltos de 7m, 4J. Algunos pasajes por grado conjunto
Diseño melódico	Ondulante	En arco y ondulante	Ondulante	Ondulante con tendencia descendente

Romance	Tánger	Guaraparí	Prioro	Vigía del Fuerte
Características				
Armonía implícita	I-V IV-V	I-IV-V I-V-IV-V	I-II°-I-IV-V-I I-II°-I-IV-Vm-I	I-I7-VII-V-I IV-I-V-I
Cadencias sugeridas	Imperfecta I-V IV-V	Imperfecta IV-V	Compuesta de primera especie IV-V-I	Compuesta de segunda especie IV-I6/4-V-I
Estructura	Una frase musical dividida en dos semifrases	Una frase musical dividida en dos semifrases	Una frase musical dividida en dos semifrases	Dos frases musicales: estrofa y estribillo
Textura	Monódica	Monódica	Monódica	Monódica
Correspondencia entre notas y sílabas	Predominio del estilo silábico con presencia de algunos melismas de importancia para el estilo de la obra	Estrictamente silábico	Estrictamente silábico	Estrictamente silábico
Relación entre las acentuaciones de la melodía y el verso	Es paralela	Es paralela	Presenta anorritmia constante	Presenta algunas anorritmias
Relación entre estrofas y frase musical	Correspondencia entre estrofa y frase musical	Correspondencia entre estrofa y frase musical	Correspondencia entre estrofa y frase musical	Correspondencia entre estrofa y frase musical
Estrofas encadenadas	No presenta	No presenta	No presenta	Es una de las características más sobresalientes de este romance
Exclamaciones y muletillas				Se presentan para iniciar y concluir los versos

Fuente: Elaboración propia.

5.2.2.1 Métrica: Las cuatro versiones presentan un metro binario. La diferencia está marcada en el romance de Prioro donde el compás es binario compuesto (6/8), y en la

versión colombiana donde aparecen algunos cambios métricos a 3/4 y a 2/4, fundamentados en la libertad rítmica con la cual se interpreta la obra.

5.2.2.2 Unidad metronómica: Tres versiones cuentan con la definición del *tempo*, dato indispensable para determinar la graduación de velocidad de interpretación de la obra. En este aspecto se resaltan diferencias notorias: la versión de Tánger indica una velocidad *allegro* en contraste con el *moderato* de la versión colombiana.

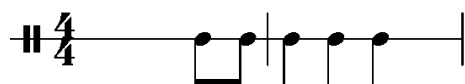
La indicación metronómica de Prioro no corresponde con la unidad de tiempo del compás compuesto, puesto que se presenta la unidad a partir de la negra y no de la negra con puntillo. Si la indicación realmente alude a la negra con puntillo (en caso de tratarse de una omisión en el proceso editorial), daría una velocidad muy lenta que, al parecer, no correspondería con la obra. No obstante, podría tratarse de una indicación que alude a un *tempomoderato*.

La no inclusión de este parámetro en la versión de Brasil, impide conocer la velocidad de ejecución en este romance.

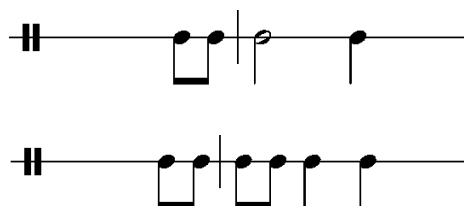
5.2.2.3 Esquemas rítmicos: Las versiones presentan una corta serie de esquemas rítmicos de notoria sencillez. Con ello se hace evidente que se quiere resaltar el texto narrado: el ritmo está al servicio de la claridad de la palabra. Cada versión tiene sus propios desarrollos, siendo la de Prioro la más sencilla y la de Vigía del Fuerte la más compleja con respecto al número de esquemas y de variantes. Los esquemas de cada obra son:

Tánger

Esquema 1:



Variantes esquema 1:



Esquema 2:



Variante esquema 2:

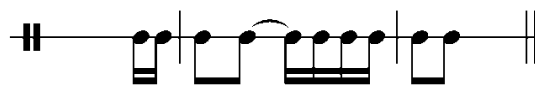


Guarapari

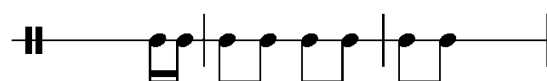
Esquema 1:



Variante esquema 1:



Esquema 2



Prioro

Esquema 1:



Variante esquema 1:

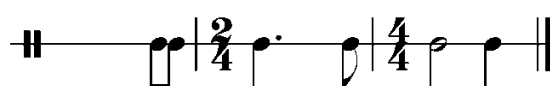
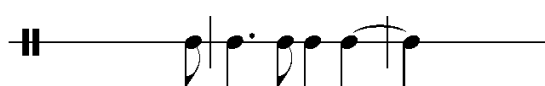


Vigía del Fuerte

Esquema 1:

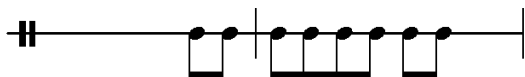


Variante esquema 1:

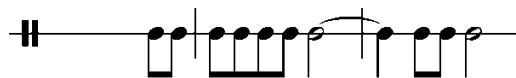
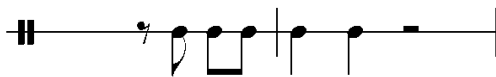


Esquema 2:

Variante esquema 2:



Esquema 3:



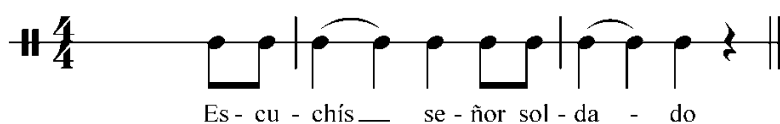
Variante esquema 3:



Dos elementos se destacan en los esquemas de la versión recogida en el río Atrato:

- La ampliación de los esquemas por la aparición de exclamaciones al inicio y al final de las frases. Esto se observa en la corchea (anacrusa) de la primera variante del esquema 1, y en los tres últimos tiempos (ampliación) de la variante del esquema 2.
- Aunque la partitura sólo presenta la transcripción de la primera estrofa y el estribillo, es necesario aclarar que durante el transcurso de la obra, la intérprete varía constantemente estos esquemas con pequeños cambios, unos para acomodar la acentuación particular de los versos siguientes, otros por las exclamaciones, y algunos por la libertad rítmica que el canto *a capella* conlleva en sí mismo.

5.2.2.4 Tipo de inicio: Tres versiones son anacrúsicas, hecho que reafirma la acentuación natural del verso, que en el idioma castellano es mayoritariamente grave, es decir, el acento del verso no está sobre la primera sílaba de la primera palabra. Ejemplo: Es-cu-chís se-ñor sol-da-do. Este verso de la versión de Tánger tiene sus acentos sobre la tercera y séptima sílaba, las mismas que corresponden al tiempo fuerte de la línea rítmica de la canción.



En los romances de Tánger y Guarapari existe plena coincidencia entre estos acentos, dando un claro predominio a una estructura anacrúsica.

La versión de Prioro inicia sobre tiempo fuerte (tético). Al analizar la transcripción se observa que no presenta correspondencia entre los acentos del verso y los acentos rítmico – musicales:

Es-ta-ba la co-ro-ne-la a la puer-ta deun cuar-tel

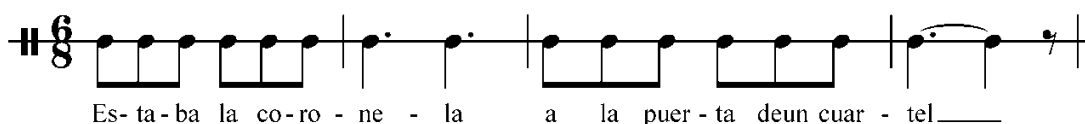
El verso podría acentuarse sobre la segunda y la onceava sílaba:

Es-ta-ba la co-ro-ne-la a la puer-ta deun cuar-tel

o sobre la séptima y la quinceava:

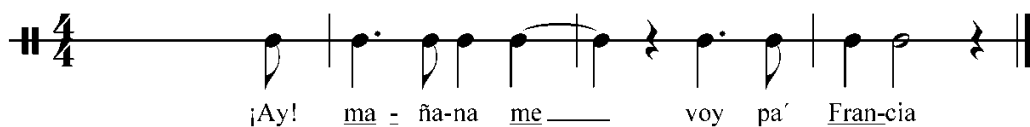
Es-ta-ba la co-ro-ne-la a la puer-ta deun cuar-tel:

Sin embargo, la transcripción presenta acentuación sobre las sílabas primera, séptima, novena y quinceava, con claro desplazamiento de la acentuación natural de las palabras en las sílabas uno y nueve.



Al no poseer grabación de la obra, se podría conjeturar que: o quien transcribió la obra no tuvo en cuenta este aspecto y asumió como tiempo fuerte el que debía ser semifuerte (para iniciar con anacrusa), o la acentuación prosódica de la canción presenta este desfase entre los acentos, hecho que es frecuente en la música popular.

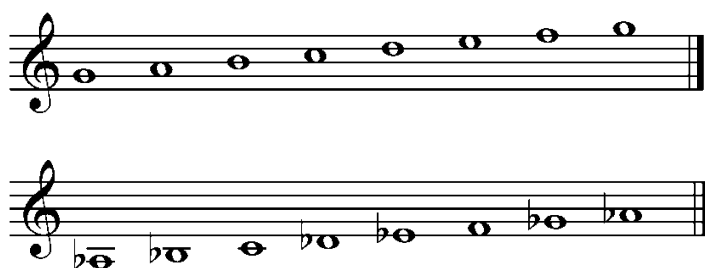
La versión de Vigía del Fuerte, aunque inicia acentuando correctamente, en algunos versos, corre la acentuación natural, por ejemplo:



En el anterior ejemplo también resulta significativa la aparición de la síncopa entre los compases 2 y 3, que implica la anticipación del acento con un efecto muy particular para la obra.

5.2.2.5 Escala-modo: Este aspecto marca profundamente el estilo de las obras y permite descubrir, desde la organización de los sonidos, la antigüedad de las canciones. Como se comentaba al inicio de este capítulo, ya desde los primeros años del siglo XVI el romance *Las señas del esposose* conocía en la península ibérica, y aunque el paso de los siglos han producido cambios en su texto, en el ritmo, en la estructura y en las funciones que cumple en la sociedad, conserva algunos rasgos melódicos que lo unen indisolublemente a esos primeros tiempos. La organización de los sonidos en las cuatro versiones remite a los antiguos modos usados en la edad media.

Es así como las versiones de Marruecos, Brasil y Colombia, aluden al modo mixolidio, las dos primeras a partir de la nota Sol y la última a partir del La bemol.



No obstante esta tendencia a lo modal, los romances recolectados en Tánger y en Guarapari presentan ambivalencia con estructuras melódicas tonales. Por ejemplo, es notoria la sensación de tónica hacia la nota Do, aunque las dos melodías eluden el paso del

La obra recogida en el Atrato, conserva claramente su carácter modal, aspecto que verifica la escasa mezcla con músicas y tendencias más modernas. Dos hechos permiten comprender por qué se mantiene vigente esta melodía:

En segundo lugar, el hecho de hacer parte integral en el Pacífico colombiano de rituales fúnebres. Lo que se ritualiza tiende a permanecer sin cambios significativos por más tiempo, y los que se producen, surgen desde la misma estructura o estilo de la obra dentro del ritual.

The first line of musical notation is in treble clef and G major. It contains the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter), F#5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The line ends with a double bar line.

Coincide la morfología del inicio de las melodías (por salto y de manera ascendente) en tres de estas versiones: Marruecos y Brasil comienzan con un intervalo de cuarta justa y España con uno de sexta menor. El romance colombiano estructura su línea

melódica diametralmente opuesta a las versiones anteriores; lo hace por grado conjunto y de manera descendente.³⁸⁹

El diseño predominante es ondulante, que tiende a girar en torno a una nota o eje y, desde ella, hace un movimiento hacia arriba y hacia abajo sin grandes saltos; como en las versiones de Tánger cuyo eje es la nota Sol, y de Prioro con eje en la nota Mi.

La línea melódica del romance de Vigía del Fuerte también presenta forma ondulante con eje en la nota Do, pero se diferencia de los anteriores en que sus frases tienden a concluir descendentemente.

La obra brasileña combina dos tendencias en su melodía. La primera parte, hasta el compás 4, es claramente una frase melódica en arco; y del compás 5 en adelante se estructura de manera ondulante.

5.2.2.7 Armonía – Cadencias: Los grados armónicos que aparecen en el cuadro corresponden a lo que implícitamente sugieren las líneas melódicas, sin que por ello sean los acordes específicos y únicos que definen el espectro armónico explícito. El acorde de primer grado de cada versión es:

Tánger: Do

Guarapari: Do

Prioro: La

Vigía del Fuerte: La bemol

La tipología de las cadencias finales de las versiones se presenta en:

Tánger: Línea descendente en pentacordio, sobre los grados IV-V:

³⁸⁹ La tendencia a configurar melodías descendentes es una característica significativa de culturas aborígenes americanas y de algunos pueblos africanos.



Guarapari: en arco, sobre los grados IV-V



Prioro: Ondulante, sobre los grados IV-Vm-I



Vigía del Fuerte: ondulante con clara tendencia a ser descendente, sobre los grados IV-I-V-I



5.2.2.8 Estructura de la melodía: Tres de las versiones seleccionadas (Tánger, Guarapari y Prioro) presentan estructura simple que consiste en una frase musical dividida en dos semifrases, hecho que también corrobora que el interés está centrado en el texto, puesto que mientras más sencilla y fácil de memorizar sea la música, más viable será su interpretación por cualquier persona de la comunidad.

Las tres versiones coinciden en poseer una frase cuadrada de 8 compases, dividida en dos semifrases de 4 compases cada una. La diferencia entre estos romances se presenta en los incisos. Mientras en las obras de Tánger y Guarapari la melodía posee cuatro incisos

diferentes, en la de Prioro el primer inciso de la semifrase *a* se repite como primer inciso de la semifrase *b*, y el segundo inciso de *a* se presenta en *b* con variación para finalizar:

Tabla 9. Frases, semifrases e incisos en dos versiones del romance *Las señas del esposo*.

Versión	Tánger y Guarapari				Prioro			
Estructura								
Frase	A				A			
Semifrases	a		b		a		b	
Incisos	a	b	c	d	a	b	a	b'

Fuente: Elaboración propia

El romance recogido en Vigía del Fuerte presenta una estructura compuesta por dos frases, la primera correspondiente a los versos del romance, y la segunda al coro o estribillo. Esta ampliación se entiende desde la necesidad de configurar una línea melódica que identifique a la cantadora principal, y otra que asuma el colectivo que participa en la ceremonia.

Usualmente la frase del solista presenta mayor nivel de complejidad, tanto en el ámbito vocal como en los adornos (esto posibilita cierto lucimiento de la voz), mientras la frase colectiva es de ámbito más pequeño y de menor extensión, con ello se facilita su memorización y se garantiza que todos la puedan cantar. La versión atrateña cumple en cierta medida estos parámetros: mientras la frase A se extiende repitiendo palabras e incluso versos completos y presenta un ámbito de décima, la frase B, sin repetir palabras, canta el estribillo; y aunque su ámbito es de novena, una segunda mayor menos que la frase A, presenta intervalos de séptima y de sexta que lo hacen difícil para ser cantado por un colectivo, situación que se salva por la calidad y capacidad de las voces de los habitantes de esta región colombiana.

La estructura de la versión de Vigía del Fuerte es la siguiente:

Tabla 10. Frases, semifrases e incisos en la versión del romance *Las señas del esposo* recolectada en Vigía del Fuerte.

Frases	A						B (estribillo)			
Semifrases	a		b		b'		a		b	
Incisos	a	a	b	c	b	c'	a	b	c	d'

Fuente: Elaboración propia.

Resulta así mismo significativo, que las frases y las semifrases de esta versión colombiana no posean la cuadratura típica de los otros romances (que usualmente se estructuran en 8 compases divididos en 4, y divididos en 2). Aquí la frase A está formada por 10 compases distribuidos en: 3 para la semifrase *a*; 3 para la semifrase *b*; y 4 para la semifrase *b'*. El estribillo, por su parte, está formado por 6 compases distribuidos en 2 para la semifrase *a*, y 4 para la semifrase *b*. También esta conformación habla de que quien produce la obra es una cultura con diversas mezclas.

5.2.2.9 Relación entre las acentuaciones de la melodía y el verso: Ya se observaba en el apartado sobre el tipo de inicio de las obras cómo dos versiones (Prioro y Vigía) presentan desfases entre estos acentos. Se insiste aquí que sólo escuchando la grabación es posible determinar si existe una relación paralela de acentuaciones o si es la manera de interpretar la obra o la estructura de la melodía la que hace que se produzcan dichos desfases. En la presente investigación se contó con la grabación de la versión colombiana y se comprobó que en algunos apartados definitivamente se producía anorritmia:

Ma-ña-na me voy pa' Fran-cia,
ma-ña-na me voy pa' Fran-cia ¡ay! man-dá lo que que-rés

Se puede observar en las sílabas subrayadas, correspondientes a los acentos melódico – rítmicos de la versión atrateña, que no siempre se produce coincidencia con los acentos del verso. Pero en esta obra los casos de anorritmia son pocos y predomina el paralelismo entre ambos acentos.

El caso de Prioro es diferente. Al no contar con la grabación sólo se puede conjeturar; no obstante, es posible pensar que si la obra se escribe en 12/8, gran parte de este desfase desaparecería, obsérvese la propuesta de transcripción:

La coronela (Las señas del esposo)

España
Prioro, León

Romance

Tradicional
Versión: Francisco Rodríguez

$\text{♩} = 84$

Es-ta-ba la co-ro-ne-la a la puer-ta deun cuar-tel
tel es-pe-ran-do-a que sa-lie-ra el te-nien-te co-ro-nel.

Por tanto, los acentos principales serían:

Es-ta-ba la co-ro-ne-la a la puer-ta deun cuar-tel
Es-pe-ran-do-a que sa-lie-ra el te-nien-te co-ro-nel.

5.2.2.10 Estrofas encadenadas: La única versión que usa este recurso es la colombiana, obra que estructura la presentación de los versos del romance reiterando el primer octosílabo antes de narrar el segundo:

Catalina, lina, lina,
Catalina, lina, lina la del quinto genovés.
¡Ay! mañana me voy pa' Francia
mañana me voy pa' Francia ¡ay! mandá lo que querés...

No aparece este recurso en el estribillo, texto que se construye a manera de diálogo, sin ninguna reiteración.

5.2.2.11 Exclamaciones y muletillas: También en este aspecto la versión colombiana es la única que hace uso de este recurso. Las exclamaciones aparecen al final de los primeros versos como un comentario (¿queja, angustia, desolación?) de lo que se narra. A partir del tercer verso la interjección *¡ay!* abre la mayoría de los diálogos, incluyendo el estribillo, convirtiéndose en una muletilla constante dentro del romance. En ninguno de los casos (para iniciar o para terminar las frases) las exclamaciones hacen parte del número de sílabas del verso octosilábico; aparecen como una ampliación asimétrica de éste que se imbrican musicalmente, incluso llegando a ser, en algunos casos, la resolución melódica.



5.2.3 Función social

Como dice Virtudes Atero, es necesario reconocer que resulta muy complejo afrontar un género musical del que nunca se tiene un texto fijo;³⁹⁰ pero es más complejo aún si se tiene en cuenta que los romances no sólo son poesía, sino que desde ese texto literario se posibilitan múltiples aspectos significativos en las construcciones culturales que ellos encierran. ¿Cómo no reconocer su función noticiosa, pedagógica o recreativa en los primeros siglos de su uso? ¿Cómo no entender que la función que han cumplido a lo largo de los años es diferente en España o Portugal que en América Latina, y aún entre los diferentes países de América Latina?

Es evidente pues que la función social que desempeñaron en la península ibérica en el siglo XVI no puede ser la misma que la que cumplieron en el siglo XVIII o en la actualidad. Se puede afirmar que la versión de Prioro, recogida por el doctor Díez en los últimos años del siglo XX, más que cumplir una función específica en la sociedad actual está resignificando una historia y una memoria cultural que encuentra en el romance, voz y poesía para seguir siendo.

³⁹⁰ Atero Burgos, Virtudes, “Panorama general del Romancero Panhispánico...p. 14

Por otro lado, recuérdese que en América los romances novelescos sirvieron para enseñar a los nativos y a los esclavos a hablar los nuevos idiomas impuestos: castellano y portugués, y para imponer un pensamiento, una conducta, una línea de vida. La memoria de estos relatos cumplió, en los siglos posteriores a la conquista, una nueva función: sirvió para que los criollos se sintieran parte de la cultura europea, no eran indígenas ni negros, eran ante todo descendientes de los ibéricos y por tanto su cultura les pertenecía. En tiempos de la Independencia, se construyeron nuevos relatos con intención de parodia y de burla a la antigua aristocracia española,³⁹¹ aunque en la causa emancipadora no fueron considerados como un vehículo firme para divulgar las ideas libertarias, pues contenían la esencia de la cultura de la cual se querían separar. Pero los romances lograron trascender este período para acomodarse a nuevas funciones. Así, en diversas partes de América se convirtieron en canciones populares desde las cuales se formaron nuevos géneros musicales, ampliaron el repertorio de canciones infantiles para hacerse juego y danza, o sirvieron nuevamente a diversas clases sociales para identificarse con la cultura dominante occidental.

En el Atrato, los encontramos a lo largo del siglo XX con funciones rituales que canalizan las fuerzas de los mundos de aquí, de arriba y de abajo.³⁹² El romance de Catalina dentro del ritual fúnebre del angelito, ya no tiene un sentido literal respecto a la historia narrada,³⁹³ ni cumple función noticiosa, ni se traduce en pedagogía religiosa o idiomática; el relato de Catalina con su melodía modal y su ritmo lento y *ad libitum* permite entrar en un “trance” que, desde el canto colectivo y el *performance* intrínsecos a él, ayudan a la comunidad a acompañar al niño muerto en su tránsito hacia la otra vida para que desde allá

³⁹¹ Beutler, Gisela, Estudios sobre el Romancero... p. 168

³⁹² Véase al respecto, Vanín, Alfredo, “Cultura del litoral Pacífico... p. 552

³⁹³ *La tradición oral con sus relatos, coplas y décimas, con un alto sincretismo europeo y africano, permitió ejercer la venganza simbólica contra la dominación: religión, esclavitud, explotación y deshumanización. Por eso en los relatos los reyes carecen de poder y la ironía y la posibilidad de vencer las adversidades y coronar las empresas, permanecen latentes. El triunfo del débil, pero inteligente y astuto, sobre el poderoso, malandrín, tirano; el ascenso del pobre digno y el descenso del rico atropellador, son elementos que evidencian la revancha contra el mundo injusto. El negro les otorgó a la décima glosada y a la copla españolas su ritmo y su color, su ámbito social y su lenguaje. Fue cautivo por los relatos caballerescos europeos, porque él, también, provenía de tribus guerreras y el griot africano seguía siendo el portador de la memoria colectiva. Las recreaciones de la tradición oral crean un corpus lúdico y normativo al mismo tiempo.* Vanín, Alfredo, “Cultura del litoral Pacífico... p. 555

pueda hacer parte nuevamente de la vida de aquí, con los de aquí, es decir las mujeres y los hombres vivos.

CONCLUSIONES

Este acercamiento a la diversidad literaria y musical del Romancero en las riveras del Atrato, sub-región del Pacífico colombiano, hace visible los escasos estudios que se han emprendido sobre el tema, y el vasto camino por recorrer para entender sus particularidades y sus dinámicas de apropiación y de cambio. Por tanto, resulta significativa esta investigación desde la cual se abre un espacio para que Colombia mire las particularidades musicales, literarias y rituales de las culturas negras del Pacífico norte.

Porque se da una conjunción particular para este territorio colombiano: mayoría de población negra con fuerte influencia de la cultura blanca y católica. Y esa presencia cultural y religiosa se hace sentir. Gerardo Reichel-Dolmatoff afirma que la población chocoana es “un 80% estrictamente negroide, pero con cultura criolla”,³⁹⁴ donde el término criollo alude al “blanqueamiento” de sus costumbres. Esta tesis coincide con lo expresado por Beutler quien presenta a los negros colombianos como los exponentes más importantes de la tradición oral de la poesía y la música española.

Igualmente, se hace evidente que se trata de un fenómeno periférico en un país que es periferia: Existe un pueblo con una cultura compleja, simbólica y cambiante que ha sobrevivido no obstante la indiferencia de la nación central colombiana, y que expresa, de manera particular, su sentido de vida y de muerte. Un pueblo que, como otros, ha incorporado a sus voces, antiguos relatos de distintas culturas para hacerlos suyos: cantos de una orilla que ahora también narran lo que acontece en la otra orilla.

Con este estudio de los romances, más que responder a una arqueología muerta que describe los viejos cantos españoles o las adaptaciones que la cultura atrateña hizo de ellos, se descubre la vitalidad de un canto y una poesía que se transforma en sus estructuras y en

³⁹⁴Reichel-Dolmatoff, Gerardo y Alicia, "Notas sobre un movimiento apocalíptico en el Chocó, Colombia", en: *Folklore Americano*, Año XIV, N° 14, Lima, 1966, págs.110-145.

sus dinámicas para convertirse en espacio vivo, vigente, en grito y en susurro de un pueblo que se niega a morir.

El romance es pues, signo y símbolo de una sociedad que no renuncia a sus imaginarios, a sus ritos y a sus creencias; sociedad que en medio de la violencia y el desplazamiento, continua construyendo vínculos con la tierra, con el cosmos, con “los mundos de arriba y de abajo” a través de sus santos, de sus “angelitos” y de sus difuntos. Así mismo, el romance sigue siendo narración vigente que cuenta historias cotidianas para la esperanza – desesperanza, para el jolgorio, para el amor...

De lo anterior se deduce que el romance no es sólo un relato cantado, es expresión estética-ritual que funde sus sonoridades explícitas con multitud de implícitos de las esencias más profundas del hombre-mujer negro atrateño.

Pero la investigación hace evidente también que el acelerado proceso de cambio, producto de la guerra³⁹⁵, a la que se ha sometido a la región —desde claros intereses políticos y económicos—, pone en alto riesgo de desaparición a esta y a muchas manifestaciones vivas de la cultura particular del Pacífico. En 1969, Gisela Beutler llamaba la atención sobre tres hechos puntuales que amenazaban, en ese entonces, y desde la perspectiva de la investigadora, la continuidad de la tradición de los romances en Colombia: uno, la rápida difusión de la radio y la llegada de los discos a muchas aldeas, medios a partir de los cuales se hacía gran difusión de la música de México y de canciones de moda; dos, la sucesión natural de generaciones donde los ancianos, portadores de antiguas tradiciones iban desapareciendo mientras los jóvenes no hacían conciencia del valor de las mismas; y tres, la apertura de nuevas vías de comunicación lo que motivaría una rápida fusión de nuevas tradiciones entre las distintas regiones del país.³⁹⁶

En la misma línea, Alfredo Vanin, veintitrés años después dice que aunque la creatividad no cesa, el cambio acelerado y repentino de los contornos implica un cambio en

³⁹⁵Que se traduce también en abandono estatal, precariedad de servicios básicos o inexistencia de vías de comunicación, entre otros.

³⁹⁶ Beutler, Gisela, *Estudios sobre el Romancero...* Págs. 230-231

la visión del mundo y, por supuesto, en “todos los valores y símbolos que constituyen el ámbito de una cultura creada en condiciones difíciles y alimentada por la marginalidad en la cual creció”.³⁹⁷

Se agrega, desde el análisis realizado y la observación directa en el Atrato, que más allá de la globalización o de la llegada de medios masivos de comunicación, el gran peligro se cierne en la dificultad que tiene actualmente esta población para estar en su territorio y, por ende, para construir comunidad. El desplazamiento forzado quiebra los núcleos simbólicos y empuja a los atrateños a instalarse en otros ambientes en los cuales no es posible ser. La reinvención de lo atrateño por fuera del Atrato aún no está definida.

Estas razones hacen verdaderamente complejo el panorama para expresiones artísticas que revisten un alto grado de localidad. Pero, como se dijera en la introducción, no se trata de parar el cambio, ni de negarlo, ni mucho menos aislar a culturas minoritarias de una realidad dinámica, se trata de hacer efectivas nuevas formas de interacción en la que ni lo moderno desplace o niegue lo tradicional, ni lo tradicional se margine de procesos contemporáneos.

Desde esta realidad, se requiere que Colombia mire y reconozca con dignidad la cultura negra y mulata que se gesta en las riberas de los ríos de la región del Pacífico y que ahora deambula también por calles y barrios de las ciudades andinas del país; es necesario que la mire no como el fetiche de la periferia, ni como lo exótico que podría atraer turismo, sino como manifestación antigua-nueva que reclama un espacio para ella misma y un espacio en la sociedad como referencia fundamental de un pueblo, el colombiano, que es sinónimo de pluralidad.

Es necesario construir una resignificación de estos símbolos sociales y estéticos del pueblo atrateño, porque ellos, como toda expresión cultural, se han transformado y se han adaptado a diversos formatos y usos. Ya el romance no aparece sólo en el velorio, *el gualí*, *los alumbrados*, la Semana Santa o en las fiestas patronales donde se canta con las antiguas

³⁹⁷ Vanín, Alfredo, “Cultura del litoral Pacífico... Pág. 557

melodías religiosas o las adaptaciones del abozao o del son. Ya el romance está integrado a los cantos de protesta por la violencia, al reclamo por la tierra, a la narración de los hechos actuales bajo formas musicales afines a la ranchera, al rap, al vallenato o al reggaetón; es decir, este patrimonio ha transitado por mundos rurales-globales-rurales y se ha actualizado para hacerse más cercano a los parámetros estéticos de hoy, sirviendo así a nuevos escenarios dentro de su comunidad: comunidad que bebe de la globalidad para construir nuevas ruralidades, o en ruralidades que ahora son urbanas y globales.

Muchos jóvenes e incluso adultos de la región, al preguntarles hoy por los romances, dicen no conocerlos o hacen mención de ellos como antiguos textos que cantaban sus padres o abuelos y que ya pocos recuerdan; sin embargo, al entonar canciones actuales o declamar poesías compuestas por ellos mismos, se evidencia que las formas literarias del romance siguen vigentes en estas comunidades; que el verso octosílabo y la rima continua son parte significativa de su conocimiento musical y responden a esa manera particular de construir su universo estético y expresivo, y que muchas melodías de viejos romances continúan acomodándose para los reclamos actuales.

Por eso, los modelos creados a lo largo de la historia no pueden ser fijos e inmutables. El paso del tiempo y, por ende, el paso de distintas generaciones y de diversas culturas, sumado a la fuerza de la globalización que trae consigo la mezcla de la mezcla, hace necesario revisar y adaptar de forma permanente los modelos establecidos, así como considerar el nacimiento de nuevos modelos o la transformación y reagrupación de los viejos. Fundir o fusionar géneros, romper reglas. Los géneros aparecen y desaparecen, se heredan unos a otros, varían de una comunidad a otra, de una obra a otra, de un autor a otro.

Como dice Martín Barbero, desde la cultura popular se redefine la identidad ya no en términos de la oposición entre lo interno y lo externo, lo autóctono y lo extranjero, sino desde la creatividad cultural y la inserción económica en la modernidad-mundo. Y la identidad necesita narración, narración en movimiento donde las redes, los flujos, la instantaneidad y el desanclaje son tan necesarios como la memoria de un territorio que se

construye en un tiempo largo.³⁹⁸ Desde este postulado, se puede afirmar que la música tradicional se debe redefinir por la creatividad cultural que en sí misma encierra. La inserción a la modernidad – mundo se hace evidente cuando los distintos grupos reconocen y respetan lo común y lo disímil y, desde ello, lo local se hace universal.³⁹⁹

Podría decirse que, en el caso del romancero, el Atrato en particular y el Pacífico colombiano en general, como territorio periférico, no ha tenido la posibilidad de entrar en el mundo académico ni la oportunidad de que éste reconozca su apropiación y desarrollo particular de esa expresión literario-musical; por ende, no se incluyen sus cantos ni las variantes de éstos dentro del repertorio pan-hispánico o dentro de nuevas clasificaciones ya reconocidas en otros países del área. Y no hay que olvidar que, como dice García Canclini, el reconocimiento de objetos patrimoniales en espacios internacionales ayuda a construir verdaderos espacios interculturales y, por consiguiente, se genera respeto por dicho patrimonio.⁴⁰⁰

No se puede concebir como algo aislado lo que cada sociedad particular ha edificado a partir de elementos comunes. El romancero como fenómeno musical y literario de los iberoamericanos —sin desconocer su expansión hacia otros territorios y culturas americanas, africanas y asiáticas— mantiene rasgos similares entre los distintos grupos humanos que lo usan, como, por ejemplo, su función narradora de la cotidianeidad. Porque en tanto símbolo cultural, el romance se instala en la memoria de la gente hasta el punto de convertirse en referente de su pensamiento.

Plantea Ana María Ochoa, que “el problema aquí no reside en si lo válido como expresión es lo más convencional o lo más experimental, sino más bien en darnos cuenta de que en la actualidad los caminos de las tradiciones musicales regionales son múltiples y de que la multiculturalidad no es un simple fenómeno de celebración de la diversidad, sino

³⁹⁸ Martín-Barbero, Jesús, “Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional”, en: Martín-Barbero, Jesús (coord.), *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001, p. 23.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 9.

⁴⁰⁰ García Canclini, Néstor, “Patrimonio y arte, ¿cómo viajan en la globalización?”, conferencia, Seminario Cultura, Arte y Ciudad en el Mundo de Hoy, Medellín, Colombia, agosto de 2007.

un complejo tapiz en el cual se entretejen las herencias históricas de unas relaciones de poder que atraviesan los encuentros entre las personas y las instituciones y que hoy se reciclan en el nuevo entramado global”,⁴⁰¹ entramado que en los relatos cantados del Atrato colombiano se hace expresión periférica, tapiz de largos hilos que los atrateños han hilado por más de cuatro siglos sin detenerse.

Por tanto, se considera que los romances atrateños son tejidos vivos, que la historia también está en los relatos tergiversados y traviesos, que la fuerza de una cultura particular produce y transforma lo que a simple vista es inamovible, y que la construcción social de cualquier grupo humano es válida y debe ser reconocida en todos los ámbitos.

Ese reconocimiento implica, entre otras cosas, que los distintos ámbitos de una cultura se estudien y se den a conocer. La elaboración de esta investigación apunta precisamente a contribuir con este hecho. Pero es necesario hacer consciencia que aquí no termina su estudio. Existen múltiples líneas de trabajo a partir de las cuales se puede ahondar en la comprensión de este fenómeno; entre ellas se exponen las siguientes:

El análisis de la función social que cumplen los romances, la propuesta de clasificación de los mismos, y el análisis comparado que se presentan, desde la cuenca del río Atrato, confirman la riqueza simbólica, melódica, rítmica, literaria y expresiva de esta manifestación. No obstante, este estudio visibiliza la necesidad de ahondar en el fenómeno sonoro de estos cantos, en particular lo que aquí se ha llamado *melodía tradicional ad libitum*, rastrear a fondo sus dinámicas históricas y los hilos que las conectan con diversas culturas hasta llegar a conformar el cuerpo melódico-rítmico que hoy los caracteriza.

Asimismo, existe un aspecto dentro del mundo del romance en el Atrato que este trabajo no abordó: El performance. Como se decía anteriormente, el romance atrateño no es sólo poesía y música, en él se da cita también el lenguaje gestual, corporal; es decir, la puesta en escena resulta tan significativa como la expresión literaria o la musical. Esta es una línea de investigación que falta por explorar, en lo posible desde procesos

⁴⁰¹ Ochoa Gautier, Ana María, “El multiculturalismo en la globalización...”, p. 113.

interdisciplinarios en los que estén presentes la antropología, la sociología y las artes representativas. Para ello es imprescindible, además, desarrollar un trabajo de campo minucioso que posibilite recoger una amplia información de los procesos de transformación y cambio que experimenta este fenómeno hoy, recolección que debe hacerse tanto en las zonas rurales de la región, como en las ciudades que actualmente albergan un número significativo de los habitantes desplazados de estos territorios, porque en estos nuevos espacios se han recreado de manera inusitada estos rituales y con ellos los cantos comunitarios.

Existe igualmente un fenómeno en la interpretación de los romances que es necesario abordar como estudio particular desde la etnomusicología. Al cantar colectivamente, es frecuente que una voz “arrebate” la entrada al estribillo o al verso a otra voz, que cada quien entre en su momento sin importar mucho (respecto a las otras voces) si lo está haciendo de manera adelantada, atrasada o con todo el grupo. Este hecho, que desde las estructuras interpretativas de occidente es considerado como erróneo, resulta representativo y síntoma de un estilo de canto grupal que aún está por analizarse. Caso similar sucede con las maneras de cantar. No es lo mismo entonar *a capella* un romance en un velorio que hacerlo en una fiesta o reunión popular. Allí también se encierran técnicas vocales que no han sido abordadas por estudios serios que las clasifiquen y las descifren.

Otro elemento que se infiere en los hallazgos de este estudio y que no fue posible abordar tiene que ver con la relación que ha construido a lo largo de la historia el pueblo atrateño entre los santos católicos y otras fuerzas de poder venidas o traducidas desde otras culturas. Es evidente que los atrateños canalizan y exteriorizan fuerzas a través de los alumbramientos o fiestas de santos. La construcción de mundos simbólicos se ha desdibujado desde una acentuada presencia de la religión católica y en los últimos 20 años además por las imposiciones que hacen las iglesias cristianas protestantes. Pero es innegable que detrás de la adoración que hacen a San Antonio, a San Francisco o a Santa Bárbara, los antiguos orishas u otras energías acompañan el imaginario de esta cultura. ¿Existe alguna relación entre estas fuerzas y las manifestaciones religiosas de las grandes Antillas americanas? Porque si es claro que a través de la navegación por el Atrato llegó la

música de Cuba y fue apropiada y transformada, sería muy probable que también otras manifestaciones simbólicas hicieran parte de esa interrelación.

Hace falta construir un inventario detallado del Romancero de todo el Pacífico colombiano, trabajo que no fuera posible desarrollar en esta investigación porque existen diferencias notorias de un río a otro, o del norte al sur de la región; por la inmensidad del territorio y por la compleja situación política del país. Con este inventario se podrían deducir rasgos significativos del comportamiento de las estructuras literarias y musicales y, desde ellas, definir una clasificación más definitiva, completa para la cultura negra del occidente de Colombia; dilucidar plenamente los rituales, levantar un catálogo general de los romances españoles vigentes en la región y hacer visibles sus transformaciones. Igualmente reconocer los procesos de creación y recreación de nuevos romances, y descifrar lo que encierran las nuevas estructuras.

Son pues los romances, largos hilos que tejen los entramados de la vida, y que la cultura atrateña ha guardado por más de cuatro siglos sin congelar; porque este pueblo teje con sus bogas al ritmo del canalete, teje entre las selvas con ramas de pichindé, teje con la lluvia cantos de agua y de viento, teje con sus muertos vínculos de eternidad, y teje con sus ritmos cuerpos danzantes y voces que arrullan, que juegan, que enamoran, que claman... Los tejidos son vivientes.

GLOSARIO⁴⁰²

Términos regionales del habla popular de la cuenca del río Atrato usados en los romances que hacen parte de esta investigación.

Abozao, Abosao o Abozado: Término utilizado en el departamento de Chocó para denominar una expresión musical y dancística propia de los conjuntos de chirimía, cuyas estructuras melódico – rítmicas y formales se asemejan a las del currulao.* Está muy arraigado a la cultura de la cuenca de los ríos (especialmente al Atrato y San Juan) aunque también es posible encontrarlo en el litoral costero del Pacífico norte de Colombia.

Abozar: Bailar, danzar.

ACIA: Asociación Campesina Integral del Atrato. Esta asociación, integrada por hombres y mujeres atrateños lucha por el bien común de las comunidades, defiende el derecho al territorio y preserva los recursos naturales en pro de un modelo de desarrollo desde la visión y la cultura del pueblo negro del Atrato.⁴⁰³

Acostate: Acuéstate. Tenderse en la cama para descansar.

Aguacero – aguacerito: Lluvia repentina, muy abundante y de corta duración. En la cuenca del río Atrato son muy frecuentes los aguaceros.

⁴⁰² Buena parte de las definiciones de este glosario fueron tomadas de dos fuentes: Se señala con un asterisco (*), las definiciones extraídas del texto Tobón, Alejandro; Londoño, María Eugenia, y Zapata, Jesús. “Hermanos Castro Torrijos. Cantos del Pacífico y de los Andes”. Informe final de investigación. Inédito. Universidad de Antioquia, Medellín, 1999; con dos asteriscos (**), del *Diccionario Grijalbo*, 1996. Las definiciones que no presentan asteriscos ni la cita bibliográfica correspondiente fueron desarrolladas a partir de entrevistas realizadas a miembros de la comunidad afroatrateña a lo largo de la investigación.

⁴⁰³ Información tomada de: Medio Atrato Territorio de Vida, Consejo Comunitario Mayor de la Asociación Campesina Integral del Atrato, Quebecor Worl S.A., Bogotá, 2002. En: <http://www.choco.org/index.php?module=htmlpages&func=display&pid=5>. Consultado el 25 de abril de 2011.

Aguardiente: Bebida de alta graduación que se obtiene de la destilación de la caña de azúcar.**

Aguardiente platino: Nombre comercial del aguardiente que se produce en Quibdó. Toma su nombre por la explotación que se hace de este mineral en la región.

Aguarrás: Esencia de trementina que sirve como disolvente de grasas y de resinas.** En el Atrato lo utilizan como remedio casero cumpliendo las funciones del alcohol. A los niños los ponen a oler el aguarrás para matar las lombrices.

Aguijar: Estimular o incitar con la voz a un animal para que reaccione. En este caso incitar al perro para que ataque.

Aguleo: Término usado en el litoral Pacífico y adaptado para algunos estribillos de los cantos rituales del Atrato. Al parecer se trata de un juego rítmico de palabra que alude a los sonidos que producen los remos al entrar en el agua.

Alabaos: Cantos rituales para velorio y novena de adultos, para celebraciones de semana santa y alumbramientos y, más recientemente, como canto de denuncia social. Su temática su mueve entre textos religiosos y textos sobre la muerte.

Algara: Pesebrera.

Alisé: Procedimiento utilizado a partir de productos químicos para alisar el cabello crespo.

Altar: Túmulo o tumba que sirve para velar el cadáver de un miembro de la comunidad. Se prepara en la esquina principal de la sala, que está ubicada frente a la puerta de salida de la casa. Una sábana blanca cubre la pared escogida, y otra, en ángulo con la primera, va desde el cielo raso hasta el lugar donde descansará el cadáver. En la parte superior central, un moño negro que hace alusión a una mariposa. Se ponen, además, adornos de cintas, telas o papel negros a los lados; cinco velas o luces; imágenes de santos en los escalones y un

crucifijo en la cúspide de la pirámide. Es frecuente que para el *gualí*, en lugar de tumba, se construya un arco adornado con flores silvestres, flores de papel y hojas de palma. Desde el momento en que yace el cuerpo del difunto en el altar, este lugar es sagrado.⁴⁰⁴

Amacizar: Abrazar pegando los cuerpos fuertemente y con cierto carácter erótico.

Amargo: Al parecer se refiere a la palma amarga (*sabal mauritiiformis*), también llamada palma redonda o guano blanco. Su origen se halla entre el sur de México y el norte de Sur América. Sus hojas se utilizan para techar viviendas. De su madera construyen especies de lanzas para pescar y cazar tortugas, o para defenderse de otros animales. En el contexto de los romances *Arropame, que tengo frío* y *En el amargo lo llevan* puede referirse a un camino muy largo que no posee un lugar dónde protegerse.⁴⁰⁵

Andágueda: Río colombiano ubicado en el departamento del Chocó. Tiene su origen en los Farallones de Citará (cordillera occidental andina) y recorre los municipios de Bagadó y Lloró; desemboca en el río Atrato.⁴⁰⁶

Angarilla: Espalda.

Angelito: Se dice de los niños muertos antes de cumplir los 7 años. Los angelitos se convierten en mensajeros y mediadores entre lo divino y lo humano.

Aparecerse: Deformación del término parecerse. Guardar semejanza con respecto a algo o a alguien.

⁴⁰⁴ Esta definición fue construida a partir de los siguientes textos: Velásquez M., Rogerio. “Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó”. En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, no. 6, Segunda época, 1961. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, pp. 9-76.; Asprilla P., Martha Inés y Córdoba R., María Fabiola. “Celebraciones de vida en rituales de muerte. Contenidos de vida que subyacen en los rituales de muerte de personas adultas en la comunidad afroatrateña de Tanguí (Chocó)”. Trabajo de Grado. Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín. Instituto Misionero de Antropología. Quibdó, noviembre de 2001; y Candelo P., John William. “La muerte y sus manifestaciones en la costa del Pacífico”. *La voz Católica*. Cali, noviembre de 2003, en: <http://axe-cali.tripod.com/muerte-candelo.htm> Consultado el 22 de octubre de 2009.

⁴⁰⁵ Información suministrada por el doctor Guillermo Misas y corroborada en la página de Internet http://www.palmasur.com/es/cgi-bin/specie_list.asp?sid=1&oid=3. Consultado el 23 de octubre de 2009.

⁴⁰⁶ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 96.

Arrestao: Arriesgado. Persona osada. Lo usa el hombre del pueblo en lugar de arrojado o atrevido. Con ello se refieren a la persona que es decidida en el momento de desarrollar una acción.*

Arrullo: Expresión poético – musical que se interpreta a manera de canción de cuna, en el contexto de los velorios de angelitos. Las personas que cumplen un rol protagónico en el velorio (padrinos y familiares) arrullan, bailando y cantando, al niño muerto mientras lo pasan de mano en mano.

Asentate – sentate: Siéntate. Deformación del término sentarse.

Atarraya: Red circular para pescar.

Bagre: Nombre de varias especies de peces de piel desnuda, con placas óseas en la cabeza. Propias de los ríos de América del Sur. Son comestibles. En el río Atrato es común una especie pequeña y con bigotes.*

Baile aché: Aché significa “compañero” en lengua embera.⁴⁰⁷

Balsear: Flotar. Pasar un río en balsa.

Bambasú: Danza tradicional del Chocó. También, malestar.

Barbaco: Dentro del contexto de la canción *El robo de la gallina*, se infiere como huerta casera; no obstante, las fuentes consultadas en el Atrato dicen no conocer esta palabra. Ellos hablan de barbasco, planta de hoja pequeña que se utiliza para pescar. El barbasco envenena el agua y duerme (narcotiza) a los peces.

⁴⁰⁷Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

Barbudo: Pez de la familia de los polinémidos de aletas pectorales muy largas y móviles. Habita en el mar de las Antillas y es comestible.** Este pez es azulado y su forma es parecida al bagre.*

Barrigón: Abdomen masculino muy abultado.**

Batea: Utensilio de madera usado en minería (para mazamorrar el oro) y en variados usos domésticos (Friedemann, 1989:185). Puede ser alargada o redonda. También se usa para “ventiar el arroz”.*

Bebará:Río minero afluente del Atrato ubicado al norte de Quibdó. Existen dos caseríos con el mismo nombre: Bebará Bocas y Bebara Llano.⁴⁰⁸

Beberá: defectivo de Bebará.

Bebedizo: Mezcla de hierbas con poderes mágicos para curar o hacer daño. Los bebedizos son preparados por curanderos o chamanes, personas que conocen los secretos de las plantas.

Beté: Municipio del Medio Atrato, ubicado al noreste de Quibdó a 57 kilómetros vía fluvial sobre el río Atrato. Su mayor actividad económica es la pesca. También, río que desemboca en el Atrato.⁴⁰⁹ En lengua indígena quiere decir “río de los pescados”.*

Blanqueamiento: Imagen oficial de la identidad nacional que fue elaborada por las élites blancas y blanco – mestizas en torno a la noción de mestizaje, volviendo invisible su diversidad racial y étnica.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 228. Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

⁴⁰⁹ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.246.

⁴¹⁰ Tomado de: <http://www.choike.org/nuevo/informes/927.html> Consultado el 10 de diciembre de 2009.

Bocachico: Pez de río muy común en los ríos del noroccidente de Colombia. Es pequeño y espinoso. Apetecido entre la población por su carne y porque se le atribuyen poderes afrodisíacos. También se le conoce con el nombre de chere.*

Bogar: Remar.

Bojayá: Municipio del departamento del Chocó. Dista 228 kilómetros de Quibdó. El territorio municipal está comprendido entre el río Atrato y la serranía del Baudó. Su cabecera municipal se conoce con el nombre de Bellavista. También, río del mismo nombre. Desemboca en el Atrato.⁴¹¹

Bonitico: Diminutivo de bonito.

Borojó: *Borojoa patinoi*. Fruta parecida al melón, su color es café oscuro. La característica principal es que no se pudre, aguanta mucho tiempo sin descomponerse. Se utiliza para hacer jugo, en emplastos para curar la erisipela, como diurético y para los riñones.*

Botoncillo: Planta medicinal. Es muy verde y de flores amarillas. La utilizan para tratar enfermedades del hígado.*

Buluca: Juego usado en el velorio de angelito. Se hace una especie de bola de trapo que la gente, en cuclillas, se va pasando entre las piernas, mientras una persona, en el centro, trata de localizarla. Hay que tener en cuenta que el baile de la Buluca es propiamente del Pacífico Sur y allá puede tener otro significado.⁴¹² También se le dice buluca a la dinámica que se desarrolla dentro del gualí y que corresponde al hecho de amarrar al niño muerto y tirarlo de mano en mano mientras se canta una canción de arrullo.

⁴¹¹Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 264.

⁴¹²Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

Cabecera: Parte de la cama donde se ponen las almohadas. Popularmente se le conoce también como espaldar o baranda.

Cabí: Corregimiento de Quibdó, al sur de la cabecera municipal, de la cual dista 15 kilómetros por vía fluvial. Situado a orillas del río Cabí.⁴¹³ Al frente de Quibdó desembocan los ríos Cabí y Quito en el Atrato.

Cacarica: Río afluente del Atrato en el municipio de Riosucio ubicado al noroeste de la cabecera municipal. En su curso forma la ciénaga Cacarica y desemboca en el río Atrato.⁴¹⁴ En su cuenca y con el mismo nombre habitan comunidades afrodescendientes que en los últimos años han sufrido el rigor de la violencia y han sido desplazados de sus tierras.

Calabacito: Pecho, mama de la mujer.

Calabazo: Totumo (*Crescentia sujeta*). Desde épocas precolombianas, la totuma fue utilizada como recipiente culinario y de mesa.

Calentura (ardor sexual): Fiebre. Excitación sexual. En el Atrato es sinónimo de calentura el término “arrechera”. Eventualmente, persona que actúa con enojo.*

Caleto: Persona rica, con dinero.

Camisa ambientura: Se refiere a una prenda de vestir de colores llamativos, alegre, de ambiente.*

Canalete: Remo corto, de pala muy ancha, que se maneja a pulso.** Es frecuente que los canaleteros usen, de manera afectuosa, aumentativos y diminutivos para referirse al canalete, como canaletito o canaletón.*

⁴¹³Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.338.

⁴¹⁴Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 344.

Candilero: Candelero. Utensilio que sirve para mantener derecha la vela. En los velorios se utilizan 4 candeleros.

Candonga: Pendiente en forma de argolla.*

Cañauzala: Cañauzal, cañaduzal, cañaveral. Sembrado de cañas.

Caraquiar: Onomatopeya del canto de la gallina. También hacer ruido, ser ruidoso.

Cargamanta: Planta medicinal cuyo nombre científico es *Phytolacca bogotensis*. Se usa como desinflamante. Sus flores son pequeñas, de color violáceo.**

Carrasquilla: Ricardo Carrasquilla. Poeta y educador chocoano del siglo XIX.

Carrizo: Planta gramínea que crece en las orillas de los ríos. Planta de los ríos. Exclamación.

Catanga: Canastillo tejido por los indígenas. En la región, guardan en las catangas víveres o animales domésticos pequeños. Las cosen para poderlos transportar en la canoa o en el avión.*

CAVIDA: Comunidades de Autodeterminación Vida y Dignidad.

Celosa: Término que se refiere particularmente a las pequeñas embarcaciones que son inestables. Un campesino dice que su champa es celosa, cuando es difícil de manejar, pues se está moviendo para lado y lado continuamente mientras se viaja en ella y, por tanto, puede voltearse fácilmente.*

Cereronia: Celedonia. *Chelidonium majus*. Las hojas y las pequeñas flores de la celedonia se usan con fines medicinales (indigestión).⁴¹⁵

Cerro de Otobá: La Otoba (*Myristica otoba*) es un árbol originario de la selva tropical americana, parecido a la *mirística*, cuyo fruto es muy semejante a la nuez moscada.** Se tiene certeza de la existencia de este árbol en el tapón del Darién, aunque no fue posible encontrar este cerro dentro de la geografía regional del noroeste de Colombia.

Chagre o Charre: Pez barbudo de tamaño mediano, de color azulado. Las aletas son púas; si el pescador no sabe cogerlo, se corta las manos con las aletas. Es comestible.*

Champa: Canoa de río. Su tamaño depende del árbol en que se talle. Se fabrica de una sola pieza de madera.*

Champa sin rancho: Se dice de la canoa que no cuenta con una cubierta para protegerse de la lluvia o del sol. Contrario a ella, existen las “canoas o champas ranchadas.”

Chere: Pez de río. Es el mismo bocachico.*

Chicha: Bebida alcohólica que se produce a partir de la fermentación del maíz y otros cereales y frutos originarios de América. Su uso está documentado entre comunidades precolombinas de distintas regiones de América.

Chigualo– chigualito: Niño muerto. Angelito. También, ritual de velación de niños menores de siete años.

Chingo: Canoa pequeña en la cual no caben sino una o dos personas. También se le dice “potrico”. Su uso es en el río. Se hace de dos formas: larga para bajar el plátano y corta

⁴¹⁵ Tomado de: http://www.puritan.com/vf/healthnotes/hn75_spanish/Es-Herb/Greater_Celandine.htm
Consultado el 25 de abril de 2011.

para “azotar” el arroz (lo cogen de la mata y lo sacuden en el chingo para que se desgrane).*

Chiquitico: Diminutivo de pequeño, chico.

Chirimía: Agrupación instrumental subregional del norte del Pacífico de Colombia cuya esencia tímbrica y melódica está dada por el clarinete, el bombardino, la tambora, el redoblante y los platillos.

Choibá: *Dipteryx oleífera*. Árbol de la familia *fabaceae* que también se le conoce con el nombre de almendro. Por las propiedades de peso, dureza y resistencia a la intemperie, su madera es usada para construir casas. Su semilla se consume cocida o tostada.

Cholo: Indígena. Nombre con el cual denominan los afrodescendientes a los miembros de comunidades ancestrales americanas. Se usa “cholitico” como diminutivo de cholo.

Chontaduro: *Bactris gasipaes*. Palma de la familia de las *arecáceas* nativa de América. Su fruto es uno de los alimentos tropicales de mayor valor nutritivo. Se cocinan, se pelan y se comen con miel o sal.*

Chucha: *Didelphis marsupialis*. Este animal nocturno se alimenta de frutas y vive en gran variedad de ecosistemas. Su carne es comestible.

Churumbela: Pipa para fumar. Se usa como sinónimo de fumar.

Cocorobé: Interjección. También, nombre de juego y ronda infantil del Pacífico de Colombia.

Cogote: Parte superior y posterior del cuello, donde éste se une con la cabeza.

Comadre: Mujer que sirve de madrina para el bautismo de un niño. La madrina se convierte en comadre del padre, la madre o del padrino del niño.

Compa: Apócope de compadre.

Compadre: Hombre que sirve de padrino para el bautismo de un niño. El padrino se convierte en compadre del padre, la madre o de la madrina del niño.

Conato: Empeño y esfuerzo en la ejecución de algo.⁴¹⁶ Es un término muy usado por las personas mayores en la cuenca del Atrato para indicar que se ponía algo bueno a una actividad que se estaba desarrollando.

Coquetiar (coquetear): Juego amoroso en el que se muestra interés de conquistar a otra persona a través de gestos, palabras o mensajes sutiles. Se considera un paso o un preludio para establecer una relación afectiva. También, interés pasajero por alguna actividad.

Coquetón: Persona muy coqueta.

Copón: Canasta larga hecha de astillas de madera (pueden ser palos de chonta) amarrados con bejucos. En los extremos ponen astillas de la misma madera formando un cono. Por dentro colocan la carnada, algo llamativo para los peces. El copón se sumerge en el río. Los peces al ver la carnada, entran por el cono, pero cuando van a salir, se encuentran con los chuzos de las astillas que les impide hacerlo. Cada cierto tiempo el pescador sube el copón para recoger la pesca.*

Cordoncillo: *Piper auritum kunth*. Llamada también hoja Santa. Hierba perenne de la familia *piperaceae*.⁴¹⁷ De uso amplio para afecciones en la piel, también se emplea para padecimientos como inflamación vaginal, infección de la matriz, aumento de la leche

⁴¹⁶ <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 25 de abril de 2011.

⁴¹⁷ Tomado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/?q=node/653> Consultado el 25 de abril de 2011.

materna, aceleración del parto y también para trastornos del aparato digestivo (dolor de estómago, falta de apetito, estreñimiento, diarrea, etc.).

Costeño: Gentilicio regional para el hombre nacido en la costa caribe de Colombia.

Coturo: Deformación del término cotudo, mono aullador originario de América, cuyo nombre científico es *Alouatta (primates platirrinus)*. Se caracterizan por su cola larga y prensil y pelaje oscuro. Se extiende desde México hasta Ecuador.** También se le conoce con el nombre de coto.

Cuchilla: Vértice de una colina o montaña.

Culestrecho: Hombre de cadera pequeña.

Cumbia: Género musical y danzario representativo del litoral caribe colombiano que influencia, en especial, las expresiones musicales del bajo y medio Atrato.*

Cumbiambera: Fiesta en la que se danza particularmente la cumbia.

Cupica: Golfodel océano Pacífico en jurisdicción de los municipios de Bahía Solano y Juradó, departamento de Chocó. Da lugar a la formación de importantes bahías, ensenadas y radas, entre ellas las bahías Cupica, Solano, Nabugá. Inspección de policía en el municipio de Bahía Solano al noroeste de la cabecera municipal de la cual dista 60 kilómetros por la vía fluvial. También río con el mismo nombre.⁴¹⁸

Curandero: Persona que, sin título profesional, cura mediante procedimientos naturales (hierbas, masajes, etc.) y en algunos casos con métodos supersticiosos.**

⁴¹⁸ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 698.

Currulao: Género musical y danzario representativo del Pacífico colombiano – ecuatoriano (sub-región sur de Colombia y norte de Ecuador). Esta danza también hizo parte de las tradiciones culturales de Cartagena de Indias, aunque ya no se canta ni se baila en el Caribe colombiano. En el Pacífico se interpreta con marimba de chonta, tambores, guasás, solistas vocales y coros. También se denomina a la fiesta o baile con la animación de un grupo de músicos.*

Curvaradó: Corregimiento del municipio de El Carmen del Darién, Chocó, en el bajo Atrato. Ciénaga en el municipio de Riosucio, departamento del Chocó, ubicada al suroeste de la cabecera municipal.⁴¹⁹

Cuta: Sobrenombre. También apellido.

Dentón: Pez *osteictio* de la familia *espáridos* de más de un metro de longitud, cabeza grande, librea azulada, depredador. Su carne es comestible.** En el Chocó lo preparan preferentemente ahumado.*

Dentrar: Deformación del verbo entrar.

Descoyunto: malestar, desaliento, desánimo, incomodidad indefinible.

Desyerbar: Desherbar, limpiar la maleza.

Diostedé: *Ramphastus tucanes*. Ave de la familia *piciformes* de pico grande y curvado (10 centímetros), plumaje oscuro con el pecho amarillo. Vive en las selvas tropicales de América del sur.** En el Chocó también se le conoce con el nombre de paletón. Su nombre se debe a que el sonido que emite parece decir las palabras “Dios te de”.* Es comestible y apetecido como mascota.

⁴¹⁹Idem, p. 704.

Doblado: Pliegue que como remate se hace a la ropa en los bordes, doblándola un poco hacia adentro para coserla. También se conoce como “ruedo”.

Doncella: Pez de agua dulce y salada. El nombre científico de la especie marina es *Coris julis*. Su carne es rosada y vive en los fondos rocosos. El de río (*Pseudoplatystoma fasciatum*) también conocido como zúngaro, bagre rayado y surubí, alcanza hasta el metro de largo y 45 kilogramos de peso.

Embustera: Mentirosa.

Empresto: Participio antiguo de ‘emprestar’. Prestar.⁴²⁰

Encordonar: Poner cordones a un vestido o a unos zapatos para sujetarlos, o como adorno.

Ensarta: Enhebrar. Pasar por una rama o alambre los peces producto de la pesca. En el Atrato es frecuente utilizar las ramas del árbol de pichindé para hacer la ensarta. Esto se debe a que el árbol es muy abundante en la orilla del río.*

Ensopar: Mojarse con la lluvia.

Envoltorio: Paquete, bulto de ropas.

Envuelto: Tortilla de maíz o de arroz con relleno. Tamal.

Enzapatar: Ponerse los zapatos. En las culturas ribereñas de los ríos del Chocó, resulta un acto de elegancia, de belleza, ponerse los zapatos. Cotidianamente se llevan puestas sandalias o se va descalzo.

Enzarcillar: Ponerse zarcillos, aretes.

⁴²⁰ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 25 de abril de 2011.

Escancel: *Aerva sanguinolenta*. *Amaranthaceae*. Arbusto cuyas hojas y ramas, preparadas como infusión, son usadas contra varias enfermedades como padecimiento del pulmón, resfriado, dolor de cabeza y desórdenes menstruales.⁴²¹

Esparillo: Espartillo. Nombre genérico de numerosas hierbas de la familia de las Gramíneas y de las Ciperáceas.⁴²² Se usa como diurético.

Estribillo: Es el antiguo “refrían”, o refrán, de la canción popular. Esencialmente consiste en que una o más voces concluyen la frase musical o la comentan, o enlazan una con otra, o la adornan al gusto, sin que haya una fórmula determinada. En ocasiones el estribillo se reduce a una exclamación.⁴²³ En la música afrocolombiana el estribillo representa una invitación comunitaria para cantar.

Fritanga: Frito. Preparación surtida de alimentos pasada por aceite vegetal o animal. Plato comestible abundante en grasa.

Fullero: Que hace fullerías. Astucia, cautela y arte con que se pretende engañar.⁴²⁴ Se dice del hombre que utiliza argucias para enamorar a una mujer.

Galandro: Flotador de madera (balso). Bolla. De él se amarran varios anzuelos con plomada. Cuando el pez pica la bolla se mueve. Esta es la señal para saber que ya hay pesca.*

Gallinazo: *Zopilote*. Ave carroñera americana, falconiforme, diurna, de plumaje negro y cabeza desnuda. Los gallinazos han perdido las garras prensiles y sus picos no tienen la fuerza suficiente, por lo que no pueden matar y desgarrar su presa recién muerta; por eso sólo consumen deshechos o animales en descomposición. De allí su nombre científico

⁴²¹ Tomado de: http://www.ethno-botanik.org/Heilpflanzen/Aerva_sanguinolenta/ Escancel_Aerva_sanguinolenta.html Consultado el 25 de abril de 2011.

⁴²² <http://buscon.rae.es/drae/> Consultado el 25 de abril de 2011.

⁴²³ Marulanda Morales, Octavio (dir). “Folklore del Litoral Pacífico de Colombia”. En: *Colección música folclórica Vol. 1. Costa Pacífica de Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

⁴²⁴ Tomado de: <http://buscon.rae.es/drae/> Consultado el 26 de abril de 2011.

Cathartes aura, que significa pacificador o purificador.** En la cultura popular colombiana se le dice gallinazo al hombre coqueto, que corteja a muchas mujeres a la vez.

Garrote: Madero, palo recio que se usa como arma contundente para golpear a alguien o a algo.** Desde el contenido de la canción, se infiere que es un mazo para tocar tambor.

Gorra colorada: Se refiere a un gallinazo de cabeza roja. En la cultura popular colombiana significa especial, particular. En el contexto de la canción, “hombre especial” con influencias.

Granadilla: Flor de la granadilla. Se conoce también como pasiflora, flor de la pasión, pasionaria, burucuyá, granadilla. Es originaria de América.** En homeopatía se utiliza por su acción positiva sobre los trastornos del sueño.

Guachupé: Pez negro, largo y delgado de agua dulce conocido en la costa atlántica como el ‘coroncoro’.⁴²⁵

Guaco: *Herpetotheres cachinnans*. Ave de hábitos nocturnos, que forma colonias en árboles o en los herbazales de las grandes lagunas. De pico negro y patas amarillas, mide unos 60 cms. de longitud y su coloración general es blancuzca o plumiza, con el dorso negro y, sobre la cabeza, una capucha negra y un copete blanco muy largo y estrecho.⁴²⁶ Emite un fuerte sonido.

Guacuco: Pez de la cabecera de los ríos. Vive entre las rocas. Es pequeño y su cabeza es aplanada. Para consumirlo se pela (se le quita la cáscara o la piel).*

Guacuquiar: Pescar un pez llamado guacuco. Buscar los peces entre las piedras.

⁴²⁵ Tomado de: http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=525&Itemid=5 Consultado el 26 de abril de 2011.

⁴²⁶ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

Guagua: *Agouti paca*. Es un animal corpulento con el cuerpo en forma de cerdo, puede llegar a pesar hasta 12 kilogramos. Carece de cola. El pelaje es áspero y ralo, de color castaño – café con cuatro o cinco bandas de puntos blancos en cada lado. Su carne es comestible y muy apetecida.⁴²⁷

Guagüera: Perrita guagüera. En el contexto del romance se puede referir a que la perra ladra mucho o que sabe cazar guaguas.

Guarapo: Bebida que sale del jugo de la caña de azúcar.

Guineo: Plátano guineo. Fruta de la familia musácea. El guineo es un plátano pequeño que se usa para hacer patacones, sopas o para revolver con los frijoles. Se consume verde y su cáscara es manchosa.

Güisi güisi: Relación sexual.

Hacer brujitos: Coquetear.

Hierbachiva: *Ageratum conyzoides*. Es una especie considerada maleza. Crece cerca de 70 cms. de altura con hojas opuestas y flores pequeñas rosadas a blancas. De aroma desagradable. Se usa como planta medicinal.

Higuerillo: *Ricinus communis*. Arbusto de 2 a 5 mts. de altura; de tallo grueso y leñoso, hueco por dentro, puede tomar un color púrpura oscuro y suele estar cubierto de un polvillo blanco, semejante a la cera. El fruto es globuloso, casi siempre cubierto por abundantes púas, que le dan un aspecto erizado; tiene tres cavidades, cada una con una semilla, grande y jaspeada, de superficie lisa y brillante, rematada por una excrecencia y que contiene una toxina llamada ricina. El aceite de ricino, obtenido por prensado de las semillas y calentado para destruir la ricina, es uno de los purgantes más reputados.⁴²⁸

⁴²⁷ Tomado de: <http://biologia.eia.edu.co/ecologia/estudiantes/guagua.htm> Consultado el 26 de abril de 2011.

⁴²⁸ Tomado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/?q=node/492> Consultado el 27 de abril de 2011.

Higuerón: *Ficus citrifolia* Mill. Árbol grande y corpulento, inicialmente crece como parásito. Copa extendida, ramas largas y poderosas de las que emergen raíces aéreas, las que se funden para formar el tronco. Las flores y frutos se desarrollan en una estructura esférica llamada sicono. Los siconos son un tipo de higo y cuando maduran son rojos, por lo que son muy apetecidos por las aves.⁴²⁹

Holancillo: Holán u holancina. Tela utilizada para confeccionar ropa fina.**

Hombe: ¡Ay hombe! Interjección muy popular en las culturas del Caribe y el Pacífico de Colombia. Apócope de hombre.

Humano: Canto a lo humano. Hablando de poesía popular se presentan dos clases determinadas: *la divina* que exalta los principios religiosos del catolicismo, y la *humana* o a lo jumao de los antioqueños, que canta la vida y sus situaciones conexas en forma desabrochada.⁴³⁰

Ichó: Río en el municipio de Quibdó al noroeste de la cabecera municipal que desemboca en el Atrato. En sus orillas está situada la inspección de policía San Francisco de Ichó.⁴³¹

Improdivio: Deformación de la palabra imprevisto.

Iró – Idó – Aidó: Río en el municipio de Condoto al noreste de la cabecera municipal. En sus orillas están localizados los corregimientos Santa Bárbara, Santa Rita de Iró y Viroviro.⁴³²

⁴²⁹ Tomado de: <http://www.guiacostarica.com/arboles/higueron.htm> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴³⁰ Velásquez M., Rogerio. “Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó”. En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, no. 6, Segunda época (1961). Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología. p. 9-76.

⁴³¹ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 1105.

⁴³² Idem, p. 1119.

Isaacs (Jorge Isaacs): Escritor y poeta colombiano nacido en Cali, el 1 de abril de 1837 y muerto en Ibagué, el 17 de abril de 1895. A Jorge Isaacs le correspondió vivir en el agitado período de consolidación de la República, de las luchas entre los poderes militar y civil, de las sucesivas guerras civiles. Autor de la novela *María*.⁴³³

Jaleo: Diversión bulliciosa, alboroto, tumulto.

Jiguamiandó: Corregimiento en el municipio de Riosucio, Chocó, ubicado al suroeste de la cabecera municipal sobre la ribera del río Jiguaminadó. Dista de ella 70 kilómetros por vía fluvial.⁴³⁴

Jullerear– jullerée: Aparentar para conquistar a otra persona. Bailar, moverse bien.*

Jurel: *Pez teleósteo* marino, del suborden de los *Acantopterigios*, de medio metro de largo aproximadamente, cuerpo rollizo, carnoso, de color azul por el lomo y blanco rojizo por el vientre, cabeza corta, escamas pequeñas y muy unidas a la piel, excepto a lo largo de los costados, donde son fuertes y agudas; dos aletas de grandes espinas en el lomo, y cola extensa y muy ahorquillada.⁴³⁵ Es de carne negra.*

Lambido: Se dice de la persona afectada, estirada, engreída.** Una mujer lambida es coqueta, fácil, aprovechada, que quiere sacar ganancia del encuentro con otra persona.*

Lanzadera: Pieza cerámica en forma de barco, con una canilla dentro, que usan los tejedores para tramar.

Llantén: Planta herbácea de la familia de las *Plantagináceas*, con hojas radicales, flores sobre un escapo de dos a tres decímetros de altura, en espiga larga, fruto capsular con dos

⁴³³ Tomado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/isaaajorg.htm> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴³⁴ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 1140.

⁴³⁵ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

divisiones, y semillas pardas elipsoidales.⁴³⁶ Es muy común en los sitios húmedos, y el cocimiento de las hojas se usa en medicina (enfermedades de las vías respiratorias).

Longaniza: Chorizo. Embutido relleno de carne de cerdo.

Madroño: *Garcinia madruno*. Árbol americano originario del norte de Suramérica que tiene hasta 10 mts. de altura. Produce un fruto muy apetecido de cáscara amarilla y pulpa blanca con dos o más semillas.

Maizala: Maizal. Sembrado de maíz.

Malva: Planta de la familia de las *Malváceas*, con tallo áspero, ramoso, casi erguido, de cuatro a seis cms. de altura, hojas de pecíolo largo, con estípulas partidas en cinco o siete lóbulos dentados por el margen, flores moradas, axilares, en grupos de pedúnculos desiguales, y fruto con muchas semillas secas. Es planta abundante y muy usada en medicina, por el mucilago que contienen las hojas y las flores.⁴³⁷

Mamá Justa: Apócope de Justiniana. Es la forma familiar y cariñosa de llamar a la mamá Justiniana.

Mancuá: No se encontró ninguna referencia científica a este pájaro. Se dice en el Atrato que sus plumas se utilizan para hacer “preparos” que sirven para conseguir pareja. Una mujer que quiera conseguir un hombre, se echa en su cuerpo perfume que contenga mancuá. Los hombres jóvenes lo usan como amuleto y cargan las plumas en la billetera. Las mamás a sus hijos hombres los “ombliguean” (curar el ombligo al recién nacido) con el nido del mancuá para que cuando sean grandes sean mujeriegos toda la vida. Es una creencia que está ligada a la virilidad y a la fertilidad.*

⁴³⁶ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴³⁷ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

Manduco: Pieza de madera en forma de un bate pequeño, utilizada por las lavanderas a orilla de los ríos para golpear la ropa con el objetivo de despercudirla.

Manzanillo: Manzanilla. Hierba de la familia de las Compuestas, con tallos débiles, comúnmente echados, ramosos, de dos a tres decímetros de longitud, hojas abundantes partidas en segmentos lineales, agrupados de tres en tres, y flores olorosas en cabezuelas solitarias con centro amarillo y circunferencia blanca.⁴³⁸ Es abundante y muy usada en la medicina tradicional.

Mariquita: Diminutivo de María.

Mastranto: Nombre de diversas plantas aromáticas. Particularmente se habla de una hierba que sirve para facilitar que llegue la menstruación (*Mentha suaveolens*) pero que es peligrosa si la mujer está en embarazo porque puede producir un aborto.

Mata de ratón: *Gliricidia sepium* (Jacq.) Walp., conocido comúnmente como gliricidia, madre de cacao o madero negro. Es un árbol *caducifolio* de tamaño pequeño o mediano y sin espinas, con un tronco corto y una copa esparcida e irregular. También es utilizada para enfermedades de la piel.⁴³⁹

Matiné: En América es la manera familiar de denominar el matinal, sesión de cine o teatro.**

Maunífica: *Magnificat*. Canto y oración cristiana que proviene del evangelio de San Lucas. En el Atrato se usa como interjección.

Maunífica animas mea: *Magnificat anima mea*. Expresión latina que significa “glorifica mi alma”. En el Atrato se usa como interjección.

⁴³⁸ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴³⁹ Tomado de: <http://otraoptica.blogspot.com/2009/04/genetica-del-mata-raton-gliricidia.html> Consultado el 15 de diciembre de 2009.

Médico cartonero: Médico graduado con título profesional.

Mesa de flores: Mesa en la que se deposita el cadáver mientras se desarrolla el velorio.

Micay: *Axonopus micay*. Planta perenne, originaria de Colombia de porte bajo, aislada con tallos postrados; generalmente los tallos no producen raíces en los nudos, la espiga es semejante a la del pasto imperial, aunque tiene un número mayor de espiguillas.⁴⁴⁰ En medicina tradicional la utilizan para dolencia de los riñones.

Michitá: Nombre embera de una lora cabeciazul.⁴⁴¹

Minear: Ir a la mina a extraer oro.

Misereor: Obra episcopal de la iglesia católica alemana para la cooperación al desarrollo. Lucha contra la pobreza en África, Asia, Oceanía y América Latina.⁴⁴²

Miserere nobis: Expresión latina que significa “Ten piedad de nosotros”.

Moisés: Planta que da unas pepitas blancas manchadas con negro. Cuando están secas las frutas, las cogen, las ensartan en una liana y hacen con ellas rosarios (camándulas).

Mono: Mico, primate.

Morisqueta: Mueca, gesto facial.

⁴⁴⁰ Tomado de:

http://www.google.es/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_vG90AfE5uNg/SwsSMGI81XI/AAAAAAAE/6IQXrM6TAXQ/s1600/micay%2B3.jpg&imgrefurl=http://pastosyforrajesieavm.blogspot.com/2009/11/micay.html&h=480&w=640&sz=100&tbnid=FALw8uXnT35PaM:&tbnh=103&tbnw=137&prev=/search%3Fq%3Dmicay%26tbm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=0&q=micay&hl=es&usg=__QI3FCfzk8EzdHj1rH_ORVCV7aZo=&sa=X&ei=PGu4TYv7L5Sltwe4mqXeBA&ved=0CBYQ9QEwATgU Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁴¹ Tomado de video de la Corporación Michitá en: <http://www.youtube.com/watch?v=r-ZY4c8XLal> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁴² Tomado de: <http://www.misereor.org/es/about-us.html> Consultado el 27 de abril de 2011.

Munguidó: Río en el municipio de Quibdó, al noroeste de la cabecera municipal. Desemboca en el río Atrato. Entre sus afluentes está el río Suruco.⁴⁴³

Nacerero: Nacadero. *Trichanthera gigantea*. Árbol forrajero que pertenece a la familia *Acanthaceae*. Originario del norte de la región andina y su desarrollo óptimo lo alcanza desde el nivel del mar hasta los 2500 mts. de altura.⁴⁴⁴ Se usa en medicina tradicional para los cólicos menstruales. En forma de emplastos, sirve para golpes y luxaciones.

Nagua: Enagua, prenda femenina.** En América corresponde a la falda interior que se lleva debajo de la falda.

Napipí: Corregimiento del municipio de Bojayá, departamento de Chocó al noroeste de la cabecera municipal de la cual dista 25 kilómetros por vía fluvial. Localizado a la orilla del río Napí. También ciénaga en el municipio de Bojayá alimentada por los ríos Atrato y Napipicito.⁴⁴⁵

Neguá: Río del municipio de Quibdó al norte de la cabecera municipal. Afluente del Atrato. También corregimiento del municipio de Quibdó.⁴⁴⁶

Nuquí: Municipio del departamento de Chocó en el litoral pacífico. Dista de Quibdó 120 kilómetros. También, río que desemboca en el océano Pacífico.⁴⁴⁷

Ora por nobis: *Ora pro nobis*. Expresión latina que significa “ruega por nosotros”.

Pacó: Flor de pacó. *Cespedesia macrophylla* Seem. Árbol mediano a grande, puede alcanzar cerca de 20mts. de altura. Hojas agrupadas al final de las ramas, simples y alternas, pueden

⁴⁴³ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 1457

⁴⁴⁴ Tomado de: [http://www.reddelcampo.net/redcampo/files/guiatecnica/Pecuarías/NACEDERO%20%20\(%20trichanthera%20gigantea\)%20FORRAJERA%20CON%20ALTO%20VALOR%20PROTEICO.pdf](http://www.reddelcampo.net/redcampo/files/guiatecnica/Pecuarías/NACEDERO%20%20(%20trichanthera%20gigantea)%20FORRAJERA%20CON%20ALTO%20VALOR%20PROTEICO.pdf)
Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁴⁵ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 1465

⁴⁴⁶ Idem, p. 1488.

⁴⁴⁷ Idem, p. 1513

medir más de 1mt. de longitud, de color rojo cuando son jóvenes, luego de color verde muy brillante [se usan en el Atrato para forrar las pailas donde asan los bizcochos (bollos de maíz)]. Flores de color amarillo, en grandes panículas terminales. La madera es dura y pesada, de color pardo – rojizo, fácil de trabajar y muy durable, se emplea para la elaboración de canoas. Es ornamental.⁴⁴⁸

Paico: Planta herbácea anual, de la familia de las *Quenopodiáceas*, cuyo tallo, asurcado y muy ramoso, se levanta hasta un metro de altura. Tiene hojas lanceoladas, algo dentadas y de color verde oscuro, flores aglomeradas en racimos laxos y sencillos, y semillas, nítidas y de margen obtusa. Se toman en infusión las hojas y las flores.⁴⁴⁹ Se utiliza para curarle las lombrices a los niños.

Paimadó: Corregimiento en el municipio de Quibdó, al suroeste de la cabecera municipal. Dista 53 kilómetros por vía fluvial. Localizado a orillas del río Quito. También, río en el municipio de Quibdó.⁴⁵⁰

Pajarear: Espantar los pájaros de las cosechas.

Palanca: Instrumento de navegación. Palo largo con el cual se impulsa la canoa y se mide la profundidad del río. También se usa para impulsar la canoa en una corriente del río o en la entrada y salida del mar.*

Palanquero: Persona que maneja la palanca. El palenquero impulsa la champa y el patillero la dirige.

Palenque: O Palenque de San Basilio, se encuentra ubicado en el Departamento de Bolívar, Costa Caribe. Es una comunidad fundada por los esclavizados que se fugaron y se refugiaron en los palenques de la Costa norte de Colombia desde el siglo XV. El término

⁴⁴⁸ Tomado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/?q=node/638> Consulta: Abril 26 de 2011.

⁴⁴⁹ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁵⁰ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.1554

palenque se define como aquel lugar poblado por cimarrones o esclavizados africanos fugados del régimen esclavista durante el periodo colonial.⁴⁵¹ Poblado colombiano que habitaron cimarrones al mando de Domingo Biohó.

Palillos: Baqueta. Varilla de madera que se utiliza para tocar instrumentos de percusión.** En el Chocó los palillos son usados para tocar la caja o redoblante y la tambora.

Pampanilla: Taparrabo. Trozo de tela utilizado por los aborígenes americanos para cubrir los genitales.*

Parihuela: Camilla hecha de dos palos largos con tablas atravesadas. Sirve para cargar alimentos o para llevar el cadáver hasta el cementerio.

Parroquia del Ecce Homo: El *Ecce Homo* por antonomasia, en el Chocó, es el Santo Cristo de Raspadura, un cuadro milagroso del Ecce Homo, traído para inculcar paciencia a los esclavos, pero transformado por ellos mismos en Cristo liberador, pues ha significado siempre un tipo de autonomía del pueblo que ha querido manejar su propio santuario. Es el Cristo (un cuadro de la Escuela Quiteña) al cual recurren los chocoanos, en petición de ayuda y en acción de gracias... Existen parroquias dedicadas a esta devoción en la Diócesis de Istmina y en Quibdó.⁴⁵²

Pataliar (patalear): Dar patadas, moverse bruscamente por enfado.

Patilla: Parte trasera de la canoa donde va la persona que dirige el rumbo. También, cabrilla, timón de la canoa.*

Pécora: Persona de malas intenciones. En el Chocó, en la década de 1960-1970 existió un grupo político que denominaban “los pécoras”.*

⁴⁵¹ Tomado de: http://palenquedesanbasilio.masterimpresores.com/secciones/quienes_somos.htm. Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁵² Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

Pelado – pelada: Persona joven. Inexperto.

Pelechar: Salir adelante; comenzar a mejorar de fortuna o recobrar la salud. También, brote nuevo de un árbol o planta.

Pemá: Pez de río nativo de Centroamérica. Su distribución es muy amplia. En Colombia se encuentra en el Atrato, Truandó, afluentes del bajo Magdalena, San Jorge y bajo Cauca. Prefiere aguas con fuertes corrientes, sombreadas y profundas. Presenta dos fases alimenticias, en la etapa juvenil es vegetariano, en la edad adulta carnívoro; consume peces, insectos y moluscos. En el Chocó, en la década de 1960-1970 existió un grupo político que denominaban “los pemá”.*

Peñalisa: Se refiere a una piedra o roca húmeda cercana a corrientes de agua, hábitat propicio para los batracios.

Picaflor: Colibrí.

Pichindé: *Zygia longifolia*. Árbol de De 5 a 15 mts. de alto. Copa redondeada. Tronco ramificado a baja altura. Corteza exterior grisácea y fisurada.⁴⁵³ Es muy común en las orillas de los ríos del Pacífico colombiano. Sus ramas no son muy gruesas de modo que aquellas que más se elevan, se inclinan y se las ve siempre como besando al río. Las más tiernas son flexibles, por eso el campesino chocoano, cuando no tiene a la mano un bejuco o alambre para ensartar su pesca, utiliza las ramas de pichindé.*

Pilotiar (pilotar): Dirigir un buque, especialmente a la entrada o salida de puertos. En el Atrato, manejar una champa o canoa.*

⁴⁵³ Tomado de: <http://biogeodb.stri.si.edu/bioinformatics/sarigua/species/114> Consultado el 27 de abril de 2011.

Piloto: Timonel, persona que gobierna una embarcación y dirige su rumbo.** En el Chocó, persona que conduce una canoa o champa.

Pipa: Barriga abultada.

Pipelón: Niño con barriga muy abultada.

Piragua: Canoa ligera. Embarcación de madera, larga y estrecha utilizada por los indígenas de América.** Hoy es usada por comunidades negras y mestizas en los ríos de la cuenca del Pacífico y del Caribe.

Plata: Dinero.

Platanala: Platanal, platanera. Plantación de plátano o banano.

Plátano hartón: Variedad del plátano que se cultiva en zonas cálidas entre los 0 y 1000 metros de altitud sobre el nivel del mar. Es apetecido por las comunidades campesinas ribereñas de los ríos chocoanos.

Pogue: Corregimiento del municipio de Bojayá, ubicado en las estribaciones de la serranía del Baudó a orillas del río del mismo nombre. Dista 40 kilómetros por vía fluvial de la zona urbana del municipio.⁴⁵⁴

Poleo: Planta herbácea anual, de la familia de las Labiadas, con tallos tendidos, ramosos, velludos y algo esquinados, hojas descoloridas, pequeñas, pecioladas, casi redondas y dentadas, y flores azuladas o moradas en verticilos bien separados. Toda la planta tiene olor agradable, se usa en infusión como estomacal.⁴⁵⁵

Polla: Gallina joven. También, mujer adolescente. Pezón.

⁴⁵⁴ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 1741.

⁴⁵⁵ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

Pollera: Falda, vestido. Se hacía con tela sencilla. Al principio estaban hechas con pretinas pero después con caucho, luego con elástica. La media pollera la usaban las personas delgadas. Se colocaba a la altura de la cadera debajo de la pollera y la empleaban con el fin de verse caderonas.*

Pollerines: Enaguas.*

Por nobis: Deformación de la expresión latina *pro nobis*, que significa “por nosotros”.

Potaje: Caldo. Guiso.

Potro: Embarcación, canoa parecida al chingo.* Remo, entre los pobladores del litoral pacífico. Se dice que un potro es dospiecero cuando pueden navegar en él dos personas.

Puerca: Hembra del puerco. También, mujer grosera, sucia, desaliñada, sin pudor.

Puerto Salazar: Corregimiento del municipio de Medio Atrato (Beté) ubicado en la orilla izquierda del río.⁴⁵⁶

Purré: Sitio en el municipio de Quibdó, al suroeste de la cabecera municipal. Comunicado al corregimiento San Juan de Purré por vía fluvial.⁴⁵⁷

Quícharo: Pez grande de río de dientes muy filosos. Comestible.*

Quito: Río en el municipio de Quibdó, Chocó ubicado al sur de la cabecera municipal, formado por los ríos San Pablo y Cértegui. Desemboca en el Atrato.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 1815.

⁴⁵⁷Idem, p.1828.

⁴⁵⁸Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.1858.

Rancha (rancho de la champa): Casilla. En la mitad de la canoa, o champa, construyen un rancho para proteger a los viajeros del sol y de la lluvia. Para los viajes largos las canoas siempre son “ranchadas”.

Raspadura: Quebrada en el municipio de Istmina, Chocó ubicada al norte de la cabecera municipal. Afluente del río San Pablo.⁴⁵⁹

Recatón: Instrumento de trabajo de hierro, cortante en la extremidad ancha, que se ensarta en un mango cilíndrico de madera de distintas longitudes.⁴⁶⁰

Recocha: Bulla, fiesta, algazara.

Remilgada: Persona complicada, escrupulosa, que pone problema por todo.

Roncar: Se refiere al sonido que produce el canaleta o remo cuando entra en el agua. También, el sonido que hace un pez denominado dentón, sonido que parece un ronquido. Cuando el pescador lo escucha, dirige la canoa hacia él.*

Sabandija: Reptil pequeño o insecto, especialmente de los perjudiciales y molestos. También, persona despreciable.⁴⁶¹

Salaquí: Alto en las estribaciones de la serranía del Darién. Corregimiento del municipio de Riosucio, Chocó, ubicado al suroeste de la cabecera municipal. Dista 30 kilómetros por vía fluvial. Localizado a orillas del río Salaquí.⁴⁶²

Salves: Oración con que se saluda y se ruega a la Virgen María. Composición musical para el canto de esta oración. Este canto.

⁴⁵⁹ Idem, p.1869.

⁴⁶⁰ Sierra García, Jaime. Diccionario folclórico antioqueño. Medellín. Universidad de Antioquia, 1984. p. 283.

⁴⁶¹ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁶² Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.1968.

Samurindó: Corregimiento del municipio de Quibdó, ubicado al sur de la cabecera municipal. Dista 13 kilómetros por vía fluvial. Localizado a orillas del Atrato. También río afluente del Atrato. Isla formada por el río Atrato en el municipio de Quibdó.⁴⁶³

San Antonio de Buey: Caserío ubicado en el río Buey, cerca de su cabecera. El río Buey es río agrícola, está más abajo de Quibdó, en la margen izquierda del río Atrato. Los dos caseríos más notables del río Buey, son San José del Buey y San Antonio del Buey.⁴⁶⁴

Sancocho: Olla compuesta de carne, yuca, plátano y otros ingredientes, y que se toma en el almuerzo. También Conjunto de cosas sin orden.⁴⁶⁵

San Pacho: Fiesta tradicional y patronal de Quibdó y otros lugares del Pacífico norte de Colombia. Se celebra entre los meses de septiembre y octubre. El 4 de octubre, día clásico de San Francisco de Asís, termina el festejo.

Saratana: Gallinachispeada, de varios colores, con manchas. Se dice del color de la gallina que se le parece.*

Saúco: Arbusto de la familia de las Caprifoliáceas, con tronco de dos a cinco metros de altura, lleno de ramas, de corteza parda y rugosa y médula blanca abundante, hojas compuestas de cinco a siete hojuelas ovales, de punta aguda, aserradas por el margen, de color verde oscuro, de olor desagradable y sabor acre, flores blancas y fruto en bayas negruzcas. El cocimiento de las flores se usa en medicina como diaforético y resolutivo.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.1982.

⁴⁶⁴ Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

⁴⁶⁵ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 27 de abril de 2011.

⁴⁶⁶ Idem.

Secai: Ordinariamente se dice “secá” a una planta de hoja ancha, de la familia del botoncillo, que sirve para el dolor de cabeza. La pronunciación “secái” parece provenir de la región del río San Juan o de la Costa del Pacífico.⁴⁶⁷

Secreto: Curar con secreto. Oración que los curanderos recitan para sacar algún maleficio o para sanar enfermedades.

Serrucho: Baile popular de la década de 1980 con movimientos eróticos. Se puso de moda entre los jóvenes del Chocó.

Sisben: Sistema de identificación de potenciales beneficiarios de programas sociales en Colombia. Los programas sociales actuales, entre otros, son: régimen subsidiado de salud, red hospitalaria, familias en acción, desayunos infantiles, protección social al adulto mayor, vivienda rural.⁴⁶⁸

Socarrón: Que obra con socarronería. Astucia o disimulo acompañado de burla encubierta.

Solano (Bahía Solano): Municipio chocoano sobre el litoral Pacífico de Colombia. Su cabecera municipal, Mutis, está localizada en la costa de la bahía Solano sobre el océano Pacífico.⁴⁶⁹

Sol de los venados: Se dice de las últimas luces del sol al atardecer. Hora preferida por los venados para salir de sus madrigueras.*

Suelda: *Elephantopus mollia*. Se usa en medicina tradicional para las descomposturas.

⁴⁶⁷ Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

⁴⁶⁸ Tomado de: <http://www.sisben.gov.co/Inicio/ProgramasSocialesqueusanelSisben.aspx> Consulta: Abril 27 de 2011.

⁴⁶⁹ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 193.

Suelda con suelda: *Tradescandia multiflora*. Se usa en medicina tradicional para bajar de peso.

Tagachí: Corregimiento en el municipio de Quibdó ubicado al oeste de la cabecera municipal. Dista 63 kilómetros por vía fluvial. También, río del mismo nombre.⁴⁷⁰

Tambo: Baile, juego comunitario en el que se canta una copla y sobre ella se hace un coro colectivo acompañado de palmas que repite un número indeterminado de veces el último verso de la copla. Fiesta popular del Atrato.

Tambora: Instrumento de percusión, tradicional de las culturas del Pacífico de Colombia. Hace parte del conjunto instrumental regional denominado “chirimía chocoana”. Tiene forma cilíndrica de profundidad media. Se fabrica con el tronco de un árbol y con parches de piel de venado, chivo u oveja, que se articulan con la ayuda de un par de aros en los que se aseguran. Se toca con un par de baquetas o palillos, y el sonido se produce al tocar y hacer vibrar las membranas en tensión o al golpear el cilindro de madera.

Tanando o Tanandó: Corregimiento en el municipio de Quibdó ubicado al suroeste de la cabecera municipal. Dista 30 kilómetros por vía fluvial. Localizado a orillas del río Tanandó.⁴⁷¹

Tangaré: *Carapa guianensis aubl.* Árbol de la familia *Meliaceae* originario de América. Alcanza alturas hasta de 40 mts. Su madera es apetecida por carpinteros y ebanistas.⁴⁷²

Tanguí: Corregimiento en el municipio de Quibdó ubicado al noroeste de la cabecera municipal. Dista 48 kilómetros por vía fluvial. Localizado a orillas del río Atrato. También, río del mismo nombre.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.2259.

⁴⁷¹ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.2271.

⁴⁷² Tomado de: <http://www.unalmed.edu.co/~lpforest/PDF/Guino.pdf> Consultado el 28 de abril de 2011.

Tapunchita: Persona de poca estatura y robusta. También se dice de un animal pequeño y gordo “la gallina tapunchita”.*

Tasí: *Araujia hortorum*. Se cría en montes y matorrales; se la encuentra con alguna frecuencia, pero sin abundar. También es cultivada ocasionalmente como ornamental.⁴⁷⁴ En medicina tradicional se utilizan raíces, tallos y hojas para curar los riñones.

Tatabro: Nombre vulgar del saíno en Colombia. Mamífero artiodáctilo de la familia Tayasuidos de hasta un metro de longitud con colmillos dirigidos hacia abajo, librea oscura. Vive en América del Sur.** Es un animal abundante en la selva del Pacífico Colombiano, caracterizado por su resistencia a los ambientes domésticos. Tal denominación es utilizada por los afrocolombianos que han acumulado experiencias urbanas o por los renacientes afrocolombianos que se reclaman como ciudadanos para referirse a migrantes procedentes de la zona rural. Esta expresión se utiliza para hacer diferencia en torno a la variedad dialectal, los gustos musicales y los oficios en que se desempeñan estos recién llegados.⁴⁷⁵

Tigre: La población atrateña cuando habla del tigre, puede referirse a dos tipos de felinos propios de la región: el jaguar y el tigrillo. El jaguar (*Panthera onca*) es un felino americano de hasta dos metros de longitud y unos 80 cms. de alzada, pelaje de color amarillo dorado con manchas en forma de anillos negros, garganta y vientre blanquecinos, que vive en zonas pantanosas de América, desde California hasta Patagonia. El tigrillo (*Leopardus tigrinus*) se encuentra desde el norte de Argentina hasta Costa Rica. Es conocido también como “gato tigre menor” y ocelote.⁴⁷⁶

⁴⁷³ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.2272.

⁴⁷⁴ Tomado de: <http://www.herbotecnia.com.ar/aut-tasi.html> Consultado el 28 de abril de 2011.

⁴⁷⁵ Tomado de: <http://tatabro.jimdo.com/que-es-tatabro/> Consultado el 28 de abril de 2011.

⁴⁷⁶ Tomado de: <http://www.damisela.com/zoo/mam/carnivora/felidae> Consultado el 28 de abril de 2011.

Titumate: Corregimiento en el municipio de Ungüía, Chocó, ubicado al suroeste de la cabecera municipal, localizado sobre la costa del golfo de Urabá. Río en el municipio de Acandí, afluente del Atrato.⁴⁷⁷

Togoromá: Corregimiento en el municipio del Litoral del San Juan, ubicado al noroeste de la cabecera municipal. Localizado en el delta del río San Juan. También, boca en la costa del océano Pacífico.⁴⁷⁸

Tominejo: Colibrí, pájaro mosca.

Totumo: Fruto de la güira. Árbol tropical de la familia de las Bignoniáceas, de cuatro a cinco metros de altura, con tronco torcido y copa clara. Tiene hojas sentadas, opuestas, grandes y acorazonadas, flores axilares, blanquecinas, de mal olor, fruto globoso o alargado y de diversos tamaños según las subespecies, de corteza dura y blanquecina, llena de pulpa blanca con semillas negras, del cual, serrado en dos partes iguales, hacen los campesinos de América tazas, platos, jofainas, etc.⁴⁷⁹

Tranca: Estaca, garrote. Palo grueso para atrancar las puertas o ventanas.** Miembro viril.

Traste: Utensilios de cocina. Trastecito.

Tremo: Interjección. En el contexto del romance *San José pidió posada*, nos dicen las cantaoras del Atrato que con palabras como ésta lo que se hace es “buscar la rima”.

Tría: Apócope de traía, traer.

⁴⁷⁷ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 2320.

⁴⁷⁸ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 2324.

⁴⁷⁹ Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consultado el 28 de abril de 2011.

Truandó: Corregimiento en el municipio de Riosucio, Chocó, comunicado a la cabecera municipal por vía fluvial. Dista de ella 30 kilómetros. También río en el mismo municipio, tributario del Atrato.⁴⁸⁰

Tumba: Significa altar o ara y también sepultura.

Tunai: Apellido embera.

Tutunendo o Tutunendó: Corregimiento del municipio de Quibdó, departamento del Chocó, al noreste de la cabecera municipal. Dista 19 kilómetros por carretera. También, río en el municipio de Quibdó, que desemboca en el río Ichó.⁴⁸¹

Utría: Ensenada formada por el océano Pacífico entre los municipios de Bahía Solano y Nuquí. Parque Nacional Natural Ensenada de Utría. Tiene una extensión de 54.300 hectáreas y fue creado en 1987.⁴⁸²

Verdenegro: Parece tratarse de un bejuco que es verdinegro. Aquí se le llama “Bejuco Negro”.⁴⁸³

Verraco: o Berraco. Persona fuerte, decidida. También, persona furiosa o de mal genio.

Yerbatero: Hierbatero. Hombre que cura con hierbas.

Yuto: Corregimiento en el municipio de Quibdó en el río Atrato. En este lugar se cruza el río en ferry para seguir hacia Istmina. También, río del mismo nombre, afluente del Atrato.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p. 2367.

⁴⁸¹ Idem, p.2382.

⁴⁸² Tomado de: <http://www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/libreria/php/decide.php?patron=01.020218> Consultado el 28 de abril de 2011.

⁴⁸³ Información suministrada por Gonzalo de la Torre y Justa Victoria Sánchez de la Comunidad Claretiana de Quibdó. Septiembre de 2011.

Zampó: Zampar. Introducir bruscamente en algún sitio. También, tragar, devorar, comer.*

Zanca ‘e mula: Flor de la zanca ‘e mula. *Ocotea spectabilis*. Arbusto pequeño con hojas gruesas, verdes por el derecho y grises por el envés. Su flor es de color morado o blanco y sus semillas en vainas gruesas. Se usa para alimentación de animales.⁴⁸⁵

Zapallera: Sembrado de zapallo, especie de calabaza, ahuyama Candelaria. Uno de los productos base de la alimentación de las culturas precolombinas en América del sur.**

⁴⁸⁴ Instituto Geográfico Agustín Codazzi. IGAC. Diccionario geográfico de Colombia. Bogotá, 1996. 4 v. p.2492.

⁴⁸⁵ Tomado de: http://www.agronet.gov.co/www/docs_si2/20061024163549_No%20solo%20pastos%20come%20el%20ganado.pdf Consultado el 28 de abril de 2011.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Centro de Documentación Musical CDM. Biblioteca Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura.

Documentación escrita:

ABADÍA MORALES, Guillermo. *Evolución del romance hispano a las formas latinoamericanas* [mecanoescrito]. Ponencias varias. Bogotá, [s.f.] 14p.

Documentación de audio:

Alabaos y romances. Ediciones sonoras Nos. 1, 2 y 3

Romances. Edición sonora

Archivo Comunidad Claretiana de Quibdó.

Documentación escrita:

Manuscritos recogidos entre las comunidades atrateñas.

De la Torre Guerrero, Gonzalo [compilador]. *Alabaos y coplas*. Manuscritos. s.f.

Documentación de audio:

Casetes Alto Atrato. Nos. 1 y 2. s.f.

Casetes Encuentro Beté. Nos. 1 y 2. 1986

Casete parroquia Ecce Homo. s.f.

Casete comunidad de Tutunendo. s.f.

Archivo de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. ASINCH.

Documentación de audio:

VALENCIA, Leonidas [Compilador] Archivo sonoro de *Alabaos*.

Archivo Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Universidad de Antioquia.

Documentación escrita:

Proyecto de investigación “Hermanos Castro Torrijos”.

CASTRO TORRIJOS, Ligia. Obra poética y literaria. Inédito. Mecanoescrito. s.f.

CASTRO TORRIJOS, Néstor [compilador]. Chocó poético. Inédito. Mecanoescrito. s.f. 188p.

CASTRO TORRIJOS, Néstor. Concierto de versos. Inédito. Mecanoescrito. s.f.

CASTRO TORRIJOS, Néstor. Obra poética y literaria. Inédito. Mecanoescrito. s.f.

CASTRO TORRIJOS, Rubén. Folclor chocoano. Inédito. Mecanoescrito. [s.p.i]. 35p.

Textos chocoanos de otros autores

TOBÓN RESTREPO, Alejandro; LONDOÑO FERNÁNDEZ, María Eugenia y ZAPATA BUILES, Jesús. *Hermanos Castro Torrijos: Cantos del Pacífico y de los Andes*. Universidad de Antioquia – Fondo Mixto de promoción de la cultura y las artes de Antioquia. Inédito. Medellín, 1999. 896p.

Documentación de audio:

Proyecto de investigación Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo. Ediciones sonoras Vigía del Fuerte 2003 Nos. 1, 2, 3 y 4, 5.

CASTRO TORRIJOS, Ligia. Declamaciones (casete). En: Proyecto de investigación “Hermanos Castro Torrijos”.

Archivo Fonoteca Radio Nacional de Colombia

Documentación de audio:

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Enciclopedia visual: identidad colombiana*. Bogotá, Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas; Instituto Colombiano de Cultura, 1993. Tomos I, II, III, IV, V, VI y IX.

Tomo III: programa No. 131 *Coplas y cantos del Chocó*.

Archivo General de Indias

Documentación escrita:

Legado de Contratación 674, Estante 19, Caja N° 6, Legado 1, 1623-1739
(Licencias del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla de dhos, as.
Intercaladas para cargar libros a Indias), Folios sueltos.

Archivo Manuel Zapata Olivella

Documentación de audio:

Alabaos del Chocó. Edición sonora. s.f.

Archivo personal Alejandro Tobón

Documentación de audio:

Trabajo de campo en Medellín. Diciembre de 2010

Trabajo de campo en Quibdó. Junio de 2009. Recogido por Luisa Fernanda Hinestroza.

Trabajo de campo en Quibdó. Diciembre de 2007. Recogido por Luisa Fernanda Hinestroza.

Trabajo de campo en San Miguel. Octubre de 2006.

Trabajo de campo en Quibdó. Octubre de 2006.

Trabajo de campo en Bojayá. Octubre de 2006

Trabajo de campo en Pogue. Octubre de 2006

Trabajo de campo en Medellín. Julio de 2006

Alabaos y romances Madolia de Diego. Edición sonora

BIBLIOGRAFIA

ABAD HERNÁN, Pedro Pablo; DIAZ VIANA, Luis y MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Castilla y León: Romances, canciones y danzas de tradición oral*. Centro de Cultura de Tradicional, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1989

ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Colcultura, Bogotá, 1983

ABADÍA MORALES, Guillermo. *Coplerío Colombiano*. Tres Culturas, Bogotá, 1991

ABADÍA MORALES, Guillermo. “Creatividad artística de la copla y el romance populares”. En: *Boletín de programación Radiodifusora Nacional de Colombia*. No. 2, Bogotá, 1998

ABADÍA MORALES, Guillermo. “Romance”. En: *Boletín de programación Radiodifusora Nacional de Colombia*, No. 11 (diciembre). Bogotá, 1998

ABADÍA MORALES, Guillermo. “La música y la danza en la zona del Litoral Pacífico: Valle del Cauca, Cauca, Chocó y Nariño”. En: *Festival folklórico de la Costa*. Instituto Colombiano de Cultura, Cali, 1977

ABADÍA MORALES, Guillermo. *Supervivencias hispánicas en el Chocó* [programa de mano]. Centro Colombo Americano, Bogotá, 1986

ACADEMIA COLOMBIANA DE LA LENGUA. *Actas de 1940 sobre el concurso de cancioneros regionales*. [s.p.i.]

AGIER, Michel. “Identidad cultural, identidad ritual: una comparación entre Brasil y Colombia”. En: Mosquera, Claudia; Pardo, Mauricio y Hoffman, Odile [editores]. *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identidades: 150 años de la*

abolición de la esclavitud en Colombia. Universidad Nacional de Colombia, ICANH, Bogotá, 2002

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Romancero popular siglo XVIII*. CSIC, España, 1972

AGUSTONI, Nilda. “Algunas consideraciones sobre el romance en América”. En: *Sumario Boletín de Música*, No. 85 (noviembre-diciembre). Casa de las Américas, La Habana, 1980

ALCINA FRANCH, José. *Arte y antropología*. Alianza, Madrid, 1998

ALCINA FRANCH, Juan. *Romancero Antiguo*. Juventud, España, 1971

ALMARIO, Óscar. “Nuevas subregiones políticas y culturales en el occidente de Colombia”. En: Valencia Llano, Alonso. *Historia del Gran Cauca*. Univalle, Cali, 1994

ALVAR LÓPEZ, Manuel. *El romancero: tradición y pervivencia*. Planeta, Barcelona, 1970

ÁLVAREZ LLERAS, Jorge. “El Chocó: relaciones de viaje referentes a esta región de Colombia”. En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, Vol. 2, No. 1 (marzo de 1935); Vol. 2, No. 2 (julio de 1935); vol. 3, No. 1 (abril de 1936), Bogotá.

ÁLVAREZ MORALES, Víctor. “Fuentes documentales para el estudio del negro en la región antioqueña”. En: *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia* (octubre). Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra de las Américas, Bogotá, 1983

ANGULO, Alberto. *Moros en la costa: vivencia afro-colombiana en la cultura colectiva*. Docentes editores, Bogotá, 1999

ARANGO, Jorge Luis [director]. "Folclor chocoano". En: *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, No. 72. Imprenta Nacional, Bogotá, 1956

ARCILA ROBLEDO, Gregorio. *Las misiones franciscanas en Colombia: estudio documental*. Imprenta Nacional, Bogotá, 1950

ARMIESTEAD, Samuel G. *En torno al romancero sefardí*. Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982

AROCHA RODRÍGUEZ, Jaime. "Afrogénesis, eurogénesis y convivencia interétnica". En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

AROCHA RODRÍGUEZ, Jaime. "La inclusión de los afrocolombianos: ¿meta inalcanzable?". En: Maya, Adriana [editora] *Los afrocolombianos: geografía humana de Colombia*. Tomo VI. Instituto de Cultura Hispánica, Bogotá, 1998

AROCHA RODRÍGUEZ, Jaime. *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales CES, Bogotá, 1999

AROCHA RODRÍGUEZ, Jaime. "Pensamiento afrochocoano en vía de extinción". En: *Revista colombiana de psicología*, No. 5-6. Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Psicología, Bogotá, 1997

ASENJO BARBIERI, Francisco. *Cancionero Musical español de los siglos XV y XVI*. Schapire, Buenos Aires, 1945

ASPRILLA PINO, Martha Inés y CÓRDOBA RAMOS, María Fabiola. *Celebraciones de vida en rituales de muerte: contenidos de vida que subyacen en los rituales de muerte de*

personas adultas en la comunidad afroatrataña de Tanguí (Chocó). Trabajo de Grado. Universidad Pontificia Bolivariana, Instituto Misionero de Antropología, Medellín, 2001

ATENCIO BABILONIA, Jaime y CASTELLANOS, Isabel. *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del niño Dios*. Universidad del Valle, Centro de investigación ICBA, Cali, 1982

ATERO BURGOS, Virtudes. *Romancero de la provincia de Cádiz*. Fundación Machado, Universidad de Cádiz, Madrid, 1996

ATERO BURGOS, Virtudes. “Panorama general del Romancero Panhispánico”. En: Atero Burgos, Virtudes [editora]. *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Colección Nueva América Número 2, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Gedisa, Barcelona, 2003

AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa, Barcelona, 1998

AYALA DE IBARGÜEN, Ana Gilma. *Reseña histórica de la fiesta de San Francisco de Asís*. Bogotá, 1999

BAL Y GAY, Jesús. “Romances y villancicos españoles del siglo XVI”. En: *14 traditional spanish song from Texas*. Casa de España en México, México, 1939

BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida: el poder de la música*. Norma, Bogotá, 2008

BARNET, Miguel. “La religión de los yoruba y sus dioses”. En: *Actas del Folklore*, Año 1, No. 1. Centro de Estudios del Folklore del TNC, La Habana, 1961

BARONA, Guido. *Ausencia y presencia del “negro” en la historia colombiana*. Universidad del Cauca, Popayán, 1990

BASTIDE, Roger. *Las Américas negras*. Alianza Editorial, Madrid, 1972

BAUMAN, Richard [editor]. *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*. Oxford University Press, Nueva York, 1992

BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Neubury House, Rowley, Massachusetts, 1977

BAUMANN Zygmunt. *La cultura como praxis*, Paidós, Barcelona, 2002

BENICHOU, Paúl. *Creación poética en el romancero tradicional*. Gredos, Madrid, 1968

BERMÚDEZ, Egberto [director]. “Aguacerito llové”. En: *Música tradicional y popular colombiana*. Folleto No. 9, Procultura, Bogotá, 1987

BERMÚDEZ, Egberto. “Música, identidad en las culturas afro americanas: el caso de Colombia”. En: *América negra*, No. 3 (junio). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1992

BERMÚDEZ, Egberto. “Poro-sande-bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia”. En: *Ensayos: historia y teoría del arte*. Vol. 7, No. 7. Universidad Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2002-2003

BERNAND, Carmen. “Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización”. En: *Co-herencia. Revista de Humanidades*. Vol. 6. No. 11 (julio-diciembre). Universidad EAFIT, Medellín, 2009

BEUTLER, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo, imprenta patriótica, Bogotá, 1977[Traducción al castellano por Gerda Westerdorp de la edición alemana de 1969]

BLACKING, John y CRUCES, Francisco [traducción]. *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial, Madrid: 2006

BOFF, Leonardo. *Conciencia negra*. [s.p.i].

BONFIL BATALLA, Guillermo. “Por la diversidad del futuro”. En: *América Negra*, No. 3 (junio). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1992

BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Taurus, Madrid, 1991

BURKE, Peter. *La revolución historiográfica francesa: la Escuela de los Annales: 1929-1989*. Gedisa, Barcelona, 1999

BUSIA, Kofi Abrefa. “Los Ashanti”. En: Forde, Darryll [compilador] *Mundos africanos: estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos del África*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959

CAICEDO MENA, Miguel A. *Chocó: mágico y folclórico*. Gráficas Universitarias, Quibdó, 1977

CAICEDO MENA, Miguel A. *Chocó: verdad, leyenda y locura*. Gráficas Universitarias del Chocó, Quibdó, 1977

CAICEDO MENA, Miguel A. *Del sentimiento de la poesía popular chocoana*. Tipografía Italiana, Medellín, 1973

CAICEDO MENA, Miguel A. *El castellano en el Chocó: 500 años*. Lealón, Medellín, 1992

CAICEDO MENA, Miguel A. *La décima y la espinela: a los quinientos años de América*. Lealón, Medellín, 1992

CAICEDO MENA, Miguel A. *Poesía popular chocoana*. Colcultura, Bogotá, 1992

CAICEDO MENA, Miguel A. *Versos para olvidar*. Quibdó, [s.n.], [200?]

CALLES VALES, José. *Cancionero Popular*. Libsa, Madrid, 2001

CAMACHO, Juana y RESTREPO, Eduardo. [editores]. *De montes, ríos y ciudades: territorio e identidades de la gente negra en Colombia*. Giro Editores, Bogotá, 1999

CAMPOS GARCÍA, José Luis. “Interculturalidad, identidad y migración en la expansión de las diásporas musicales”. En: *Revista razón y palabra* [en línea]. No. 49 (febrero-marzo de 2006). Disponible en:

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/jlcampos.html>

CANDELO PEREA, John William. “La muerte y sus manifestaciones en la Costa del Pacífico”. En: *La voz Católica*, Diócesis de Buenaventura, Cali, noviembre de 2003. Disponible en: <http://axe-cali.tripod.com/muerte-candelo.htm>

CÁNEPA, Gisela. “Dinámicas de existencia del folclore en el mundo contemporáneo”. En: *Memorias I Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de países andinos* (1: 2000: Cartagena de Indias). Dupligráficas, Bogotá, 2000

CAPARROSO, Carlos Arturo. *El romancero colombiano*. [s.p.i]

CÁRDENAS DUQUE, Rocío. *El folkllore colombiano en la educación musical: piezas folklóricas de la Costa Pacífica*. [s.p.i]

CARDONA, Fausto. “El lenguaje de los tambores africanos”. En: *Publicaciones de la Sociedad Colombiana de Etnología*, No. 3. Minerva, Bogotá, 1956

CARRASQUILLA, Ricardo. “Poesías no incluidas en la colección de sus versos”. En: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. 61, No. 64 (mayo). Bogotá, 1911

CARRERAS DAMAS, Germán. “Huida y enfrentamiento”. En: Moreno Fragnals, Manuel [editor]. *África en América Latina*. UNESCO; Siglo XXI Editores, México, 1977

CARVALHO, José Jorge de. “Estéticas de la opacidad y la transparencia: música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental”. En: *Antropología: Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999

CARVALHO, José Jorge de. “Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches trasnacionales”. En: Arocha, Jaime [compilador], *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*. Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004

CARVALHO, José Jorge de. *Las culturas afro-americanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Colecciónsincondición; 3.Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005

CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José [editores]. *España en la música de Occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, (29 de octubre-5 de noviembre de 1985)*. Vol. 1. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Ministerio de Cultura, Madrid, 1987

CASAS DE CHAVERRA, Emilfa. *Panorama literario y folklórico del Chocó*. Impresos Gamser, Quibdó, 2000

CASCANTE, José. “Romance de los méritos de la sangre de Jesucristo” [Partitura]. En: *Obras polifónicas: autores colombianos*. Departamento Administrativo del Servicio Civil, Bogotá, 1972

CASTAÑO HOYOS, José Alejandro. “Alabaos, cantos de adoración”. En: *El Colombiano*. Medellín, (4 de abril de 1999)

CASTELLANOS Isabel y ATENCIO Jaime. “Raíces hispánicas en las fiestas religiosas de los negros del norte del Cauca, Colombia”. En: *Latin American Research Review*. Vol. 19, No. 3. Latin American Studies Assosiations. 1994

CASTILLO D'IMPERIO, Ocarina. “Tradición en la modernidad: un debate vigente”. En: *Memorias I Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de países andinos* (1: 2000: Cartagena de Indias). Dupligráficas, Bogotá, 2000

CASTRO, Adolfo de. *Romancero y canciones sagradas*. 2 vol. (Biblioteca de autores españoles). Atlas, Madrid, 1950

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego. *Arte poética del romancero oral: memoria, invención, artificio*. Parte 2. Siglo XXI Editores, Madrid, 1998

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego. *Catálogo general del romancero*. Vols. IA; IB, II y III. Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego. *Romancero general de las islas Canarias*. Vols. 1 y 3. Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1969

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego. *Siete siglos de romancero: historia y poesía*. Gredos, Madrid, 1969

CATALÁN, Diego; CID, Jesús Antonio; VALENCIANO, Ana; SALAZAR, Flor y MARISCAL, Beatriz. *De balada y lírica*. 2 vols. Universidad Complutense; Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1994

CENTRO DE PASTORAL AFRO AMERICANA CEPA. *Arrullando con María*. Kimpres, Bogotá, 1999

CERQUERA LOSADA, Óscar Gabriel. *Sobre potro y canalete*. Trabajo de grado. Universidad Distrital "Francisco José de Caldas", Bogotá, 2003

CIFUENTES, Santos. "Hacia el americanismo musical: la música en Colombia". En: *El correo musical sudamericano* (22 de septiembre), Buenos Aires, 1915

CILLÁN CILLÁN, Francisco. "Estudio literario de una canción de coro: 'mambrú se fue a la guerra'". En: *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses* [en línea]. No. 59-60 (2004). p. 9-24. Disponible en:
http://ab.dip-caceres.org/alcantara/alcantara_online/59-60/059-001.pdf

COLMENARES, Germán. "La historiografía científica del siglo XX: el caso de la escuela francesa de los Annales". En: *Eco: revista de la cultura de Occidente*, Tomo 31, No. 192 (octubre), 1997

COLMENARES, Germán. *Historia económica y social de Colombia 1537-1719*. Universidad del Valle, Cali, 1973

COLOQUIO INTERNACIONAL DEL ROMANCERO (1: 1973: Madrid). *El romancero en la tradición oral moderna*. Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1973

COLOQUIO INTERNACIONAL DEL ROMANCERO (2: 1979). *El romancero hoy: nuevas fronteras, El romancero hoy: poética, El romancero hoy: historia*. Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979

COLOQUIO INTERNACIONAL DEL ROMANCERO (1987: Puerto de Santa María, Cádiz). *El romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Edición de Pedro M. Piñero [et al.] Fundación Machado; Universidad de Cádiz, Cádiz, 1989

CONFERENCIA EPISCOPAL DE COLOMBIA. *Memorias del III Encuentro Nacional de Pastoral Afrocolombiana. Espiritualidad afrocolombiana a partir del ritual mortuario*. Ediciones Pastoral de Etnias, Buenaventura, 1994

CONTO, César. *Versos*. Garnier Hermanos; Libreros-Editores, París, 1890

CÓRDOBA CUESTA, Darcio Antonio y ROVIRA DE CÓRDOBA, Cidenia. *El alabao: canto fúnebre de la tradición oral del Pacífico colombiano*. Corporación Identidad Cultural, Kimpres, Bogotá, 2003

CORREA, Manuel. *La música en las catedrales en el siglo XVII: los villancicos y los romances de Fray Manuel Correa*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1997

COTE LAMUS, Eduardo. *Diario del alto San Juan y del Atrato*. [s.p.i]. 1959

CRAGNOLINI, Alejandra. “Construyendo un ‘nosotros’ a través del relato en torno a la música”. En: *Cuadernos de nación: músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

CRISTINA, María Teresa. *Obras completas Jorge Isaacs. Volumen II, Tomo I: Poesía*. Universidad Externado de Colombia; Universidad del Valle, Colombia, 2006

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música española*. Vols. 2, 3, 4 y 7, Alianza, Madrid, 2004

CRUCES VILLALOBOS, Francisco. *Formas de relación con la tradición: un reestudio de rituales en el Valle del Jerte*. Asamblea de Extremadura, Extremadura, 1994

CRUCES VILLALOBOS, Francisco. “Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos”. En: *Antropología: Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999

CUESTA PEÑA, José Wiston. “Funebría de los negros en el Monte Carmelo”. En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor*. Departamento del Chocó. Vol. 7. No. 23. Imprenta patriótica, Bogotá, 2004

CURY LAMBRAÑO, José Elías. *Orígenes de la literatura española y formación del romance castellano*. Cekar, Corozal, 2001

DÉBAX, Michelle. Poética del Romancero. En: Atero Burgos, Virtudes [editora], *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Colección Nueva América Número 2, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996

DÉBAX, Michelle. *Romancero*. Alhambra, Madrid, 1982

DE DIEGO PARRA, Madolia y DE LA TORRE G. Gonzalo M. “Alabaos y Romances: Un tema clave en el Chocó”. En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor*. Departamento del Chocó. Vol. 7. No. 23. Imprenta Patriótica, Bogotá, 2004

DE GRANDA, Germán. “Algunos rasgos morfosintácticos de posible origen criollo en el habla de áreas hispanoamericanas de población negra”. En: *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispánicos y criollos*. Madrid, 1978

DE GRANDA, Germán. *El español en tres mundos: retenciones y contactos lingüísticos en América y África*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1991

DE GRANDA, Germán. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977

DE GRANDA, Germán. *Lingüística e historia: temas afro-hispánicos*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1988

DE GRANDA, Germán. *Los esclavos del Chocó: su procedencia africana (S.XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1998

DE GRANDA, Germán. “Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia”. En: *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Vol. XXXI, No. 2 (mayo-agosto). Imprenta Patriótica, Bogotá, 1976

DE [GREIFF, Hjalmar](#) y FEFERBAUM, David. *Textos sobre música y folklore: boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*. 2 V. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978

DE LA TORRE GUERRERO, Gonzalo M. “Nuestro ‘alabao’ del medio Atrato”. En: *Revista “Con Ustedes”. Comunicación del Equipo evangelizador del medio Atrato con las comunidades campesinas*, No.11. [s.f.].

DE LA TORRE GUERRERO, Gonzalo M. "Nuestro Alabao: notas sueltas sobre un tema clave". En: *Revista "Por la Vida"*, No. 2. (agosto - septiembre). Gráficas La Aurora, Quibdó, 1988

DE LA TORRE URÁN, Lucía Mercedes. *El hecho religioso en las prácticas productivas tradicionales de la comunidad negra del Medio Atrato: caso río Bebará*. Trabajo de grado (Magíster en desarrollo rural). Universidad Javeriana, Bogotá, 1996

DE LA TORRE URÁN, Lucía Mercedes y URIBE HERMOSILLO, Julio César. *Cuando se muere alguien en el pueblo*. Dimensión Educativa, Bogotá, 1990

DE OCHOA, Eugenio. *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles: históricos, caballerescos, moriscos y otros*. Tomo XVI, Casimir, París, 1838

DE OCHOA, Eugenio. *Tesoro de los prosadores españoles desde la formación del romance castellano hasta fines del siglo XVIII; en el que contiene lo más selecto del teatro histórico-crítico de la elocuencia española de don Antonio Capmani*. Baudry, Paris, 1841

DE SANCHA, Justo. *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*. Biblioteca de autores españoles, Tomo XXXV, Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925

DE VOS, Jan. *Introducción a la tradición oral* [s.p.i]

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Chocó: Bojayá*. DANE, Presidencia de la República, Bogotá, 1998

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Chocó estadístico 1974-1983*. DANE, Bogotá, 1985

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Panorama estadístico del Chocó*. DANE, Bogotá, 1980

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Panorama estadístico del Chocó 1972-1973*. DANE, Bogotá, 1974

DI STEFANO, Giuseppe. *Romancero: estudio notas y comentarios de textos*. Narcea, España, 1973

DÍAZ BENÍTEZ, María Elvira. *Bailando conmigo misma: identidad, música y hermandad afroamericana*. Trabajo de grado (Antropología). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1998

DIAZ G. VIANA, Luis. *El romancero*. Anaya, España, 1990

DIAZ G. VIANA, Luis. “La invención del concepto de ‘cultura tradicional’ en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito”. En: Díaz G. Viana, Luis y Fernández Montes, Matilde [editores]. *Entre la palabra y el texto: problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*. Sendoa, Madrid, 1997

DIAZ G. VIANA, Luis. *Literatura oral, popular y tradicional: una revisión de términos y conceptos*. Centro etnográfico de documentación, Valladolid, 1990

DIAZ G. VIANA, Luis. “Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de cantos populares”. En: *Antropología: Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999

DIAZ G. VIANA, Luis. “Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la ‘invención’ de la cultura popular”. En: *Colección de Antropología y Literatura*. No. 7. Gipuzkoa, país Vasco. 1999

DIAZ G. VIANA, Luis. *Música y culturas: una aproximación antropológica a la etnomusicología*. Eudema, Madrid, 1993

DIAZ G. VIANA, Luis. *Una voz continuada: estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*. Sendoa, Madrid, 1998

DIAZ G. VIANA, Luis. *Romancero tradicional soriano*. 2 vol. Diputación Provincial de Soria. Colección temas sorianos. Soria, 1983

DIAZ-MAS, Paloma [edición y prólogo]. *Romancero*. Crítica, Barcelona, 1996

DIAZ ROIG, Mercedes. *Estudios y notas sobre el romancero*. Colegio de México, México, 1986

DIAZ ROIG, Mercedes. *El romancero viejo*. Cátedra, Madrid, 1995

DIAZ ROIG, Mercedes. *Romancero tradicional de América*. Colegio de México, México, 1990

DIAZ ROIG, Mercedes. *Romancero tradicional de México*. UNAM, México, 1986

DIEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *Canciones, danzas y romances del Alto Cea. Canciones populares de Prioro*, Instituto Leonés de Cultura, Salamanca, 2000

DOS SANTOS, Juana y DOS SANTOS, Deoscoredes. “Religión y cultura negra”. En: *África en América Latina*. Siglo XXI, Bogotá, 1977

DOUGLAS, Mary. “Los Lele de Kasai”. En: Forde, Darryll [compilador]. *Mundos africanos: estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos del África*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959

DUMANOIR, Virginia y GUADALUPE, María José [traductora]. *Música y literatura en la España de la edad media y del renacimiento*. Casa de Velásquez, Madrid, 2003

DURÁN, Agustín. *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor: letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico, etc.* Imp. de D. Eusebio Aguado, Madrid, 1829

DURÁN, Agustín. *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos: sacados de varias colecciones generales y de las obras de diversos poetas de los siglos XV, XVI y XVII*. M. L. Amarita, Madrid, 1829

DURÁN, Agustín. *Romancero de romances moriscos: compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero general, impreso en 1614*. Maxtor, España, 2004

DURÁN, Agustín. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Tomo Primero. Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo X. Gráficas Yagües, Madrid, 1945

ECHAVARRÍA CÓRDOBA, Jaime. *Leyendas, narraciones y zoonomías etno-ecológicas del Chocó*. Mundial Gráfico, Medellín, 2004

ECHAVARRÍA CÓRDOBA, Jaime. *Recuperación del pensamiento mágico de las comunidades afro-chocoanas sobre la biodiversidad*. Fundación Beteguma, Quibdó, 2000.

ESCALANTE POLO, Aquiles. *El negro en Colombia*. Corporación Educativa Mayor del Desarrollo Simón Bolívar, Barranquilla, 2002

ESCALANTE POLO, Aquiles. *La minería del hambre: Condoto y la Chocó Pacífico*. Universidad de Medellín, Medellín, [s.f].

ESCOBAR, Arturo y PEDROSA, Álvaro [investigadores]. “Conclusión: globalización, posdesarrollo y pluriculturalismo”. En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

ESCOBAR, Arturo y PEDROSA, Álvaro [investigadores]. “Introducción: modernidad y desarrollo en el pacífico colombiano”. En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

ESCOBAR, Arturo y PEDROSA, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

ESPAÑA EN LA MÚSICA DE OCCIDENTE: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL CELEBRADO EN SALAMANCA. "AÑO EUROPEO DE LA MÚSICA" (1: 29 de octubre - 5 de noviembre). España, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1985

ESPINOSA, Aurelio M. “Los romances tradicionales en California”. En: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Tomo I, Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925

FAMILIA AYARA [productor fonográfico]. *Los renacientes 97. Rap desde la selva*. [CD]. Cordaid – CMC – Ayara, Bogotá, 2008

FELD, Steven. “Pygmy pop. A genealogy of schizophonic mimesis. En: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28, New York, 1996

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Manuscritos y fuentes musicales en España: edad media*. Alpuerto, Madrid, 1980

FERRER DE LA TORRE, Efraín Arturo. *El arrullo: espacios religiosos de resistencia*. Trabajo de grado (Magíster en Teología). Universidad Centroamericana José Simeón Caños, San Salvador, 1997

FINNEGAN, Ruth. “Música y participación”. En: *Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review* [en línea], No. 7 (2003). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm>

FINNEGAN, Ruth. “¿Por qué estudiar la música?: reflexiones de una antropóloga desde el campo”. En: *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999

FORDE, Darill. *Mundos africanos: estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos de África*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959

FRAILE GIL, José Manuel. *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid. I. El ciclo de la vida humana y los cantos de trabajo*. Consejería de las Artes. Comunidad de Madrid, Madrid, 2003

FRIEDEMANN, Nina S. de. *Criele criele son del Pacífico negro: arte, religión y cultura en el litoral Pacífico*. Planeta, Bogotá, 1989

FRIEDEMANN, Nina S. “De la tradición oral a la etnoliteratura”. En: *América Negra*, No. 13 (junio). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1997

FRIEDEMANN, Nina S. “El negro y su contribución a la cultura colombiana”. En: *Divulgaciones etnológicas*. [s.p.i]. 1980

FRIEDEMANN, Nina S. “La antropología colombiana y la imagen del negro”. En: *América Negra*, No. 6 (diciembre). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1993

FRIEDEMANN, Nina S. "Negros en Colombia: identidad e invisibilidad" En: *América Negra*, No. 3 (junio). Bogotá, 1992

FRIEDEMANN, Nina S. "Negros en Colombia: invisibilidad y presencia". En: *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia* (octubre). Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra de las Américas, Bogotá, 1983

FRIEDEMANN, Nina S. *La Saga del negro: presencia africana en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Medicina, Instituto de Genética Humana, Bogotá, 1993

FRIEDEMANN, Nina S. de y AROCHA, Jaime. *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Planeta, Bogotá, 1986

FRIEDEMANN, Nina S. de y ESPINOSA, Mónica. "La familia negra en el litoral Pacífico colombiano". En: Leyva, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. Tomo II, Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

FRIEDEMANN, Nina S. de y VANÍN, Alfredo. *El Chocó: magia y leyenda*. Eternit, Bogotá, 1991

FRIEDEMANN, Nina S. de y VANÍN, Alfredo. *Entre la tierra y el cielo: magia y leyendas del Chocó*. Planeta, Bogotá, 1994

FRIEDEMANN, Nina S. de; VANÍN, Alfredo y SAMPER, Diego [fotografía]. *El Chocó, magia y leyenda*. Litografía Arco, Bogotá, 1991

FRIEDMANN, Susana. "¿Hibridación o resistencia? el velorio de santo en la música del Pacífico colombiano". En: *Ensayos*, No. 2 (1995). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Bogotá, 1996

FRIEDMANN, Susana. "Mujer: religiosidad y cultura musical en Barbacoas". En: *Texto y Contexto*. No. 30. Universidad de los Andes, Bogotá, 1996

FRIEDMANN, Susana. "Procesos simbólicos y transmisión musical del romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia". En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 3, No. 12. Imprenta Patriótica, Bogotá, 1992

FRIEDMANN, Susana. "Tradición y cambio en el romance y algunas consideraciones sobre su proyección en América Latina". En: *Revista Colombiana de Investigación Musical*. Vol. 1, No. 1 (enero.-junio). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Sección de Musicología, Bogotá, 1985

FUNDACIÓN COLOMBIANA DE INVESTIGACIONES FOLCLÓRICAS. "El negro en la historia de Colombia: fuentes escritas y orales". En: *Primer Simposio sobre Bibliografía del Negro en Colombia*. Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra de las Américas, Bogotá, 1983

GAITÁN ORJUELA, Efraín. *Confesiones de un misionero del Chocó*. Lealón, Medellín, 1995

GAITÁN ORJUELA, Efraín. "Diario de un misionero". En: *Presente* No. 42 (mayo). Bellavista, Chocó, 1972

GARAVITO, Fernando. *El espacio de la utopía: sobre el romancero castellano*. [s.p.i]

GARCÉS, Enrique. *Aspectos chocoanos: apuntes de una cartera de viaje*. [s.p.i]

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Patrimonio y arte, ¿cómo viajan en la globalización?" "Conversatorio 'políticas culturales'". En: *Memorias Seminario cultura, arte y ciudad en el*

mundo de hoy. Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob, Medellín, Colombia, agosto de 2007

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategia para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1990

GARCÍA CARBONELL, Francisco. “Memoria sobre el descubrimiento, conquista y colonización del Chocó”. En: *Boletín Historial*, No. 43-44. Imprenta Departamental Cartagena, 1923

GARCÍA CARBONELL, Francisco. “Pensar en medio de la tormenta”. En: *Cuadernos de nación: imaginarios de nación*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*, Roses, Barcelona, 2004

GARCÍA MATOS, Manuel. *Magna antología del folclore musical de España*. Hispavox, Madrid, 1978

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 2001

GEMBERO USTÁRROZ, María y BORRAS, Gérard [compilador]. “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”. En: **Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina**. Universidad de Guadalajara, México, 2000

GEORGE, Camilo [fotografía]. “Una investigación reveladora”. En: *El Tiempo* (26 de agosto). El Tiempo Medellín, Medellín, 2001

GIORDANO, Oronzo. *Religiosidad popular en la alta edad media*. Gredos, España, 1983

GIRALDO LÓPEZ, Andrés. “La masacre de Bojayá contada por María Lepesqueur”. En: *Número* No. 68 (Marzo-Mayo), Bogotá, 2011

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Oveja Negra, Bogotá, 1984. 311 p. Traducción de U.S.L.

GÓMEZ DIAZ, Rafael [director]. *Alabaos*. [CD]. Centro Cultural MamaU Misioneros Claretianos, Quibdó, [s.f.].

GÓMEZ NADAL, Paco. *Los muertos no hablan*. Aguilar, Bogotá, 2002

GÓMEZ NADAL, Paco. “Infierno en el templo de Bojayá”. En: *Cromos* No. 4396 (Mayo), Bogotá, 2002

GÓMEZ PÉREZ, Fernando. *Chocó: 500 años de espera*. Lealón, Medellín, 1980

GÓMEZ, Thomas. “Lugares de la memoria e identidad nacional en Colombia”. En: Arocha, Jaime [compilador], *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*. Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004

GONZÁLEZ, Ana María. *Juga: adoraciones norteamericanas del niño Dios*. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Cali, diciembre 1992

GONZÁLEZ ESCOBAR, Luis Fernando. “Sirio-libaneses en el Chocó, cien años de presencia económica y cultural”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. 34, No. 44. Biblioteca Luis Ángel Arango, OP Gráficas, Santafé de Bogotá, 1997

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio. *El romancero en América*. Síntesis, Madrid, 2003

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio. “Romances de la época de los reyes católicos”. En: Valdeón Baroque, Julio [editor]. *Isabel la católica y la política*. Ponencias presentadas al I Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y México en el otoño de 2000. Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito, Valladolid, 2001

GONZÁLEZ URIBE, Guillermo. *Reflexión y música en Quibdó*. Gaceta No. 4, 1989

GONZÁLEZ ZEA, Abraham. *El Chocó en la historia*. Imprenta Municipal, Medellín, 1944

GONZÁLEZ ZULETA, Fabio. “Dos melodías aborígenes del Chocó”. En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, No. 4, segunda época. Bogotá, 1960

GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María. *Romances que deben buscarse en la tradición oral*. Madrid, Centro de Estudios históricos, [s. f.]

GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María y MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Gredos, Madrid, 1963

GUAYASAMÍN, Oswaldo. “Identidad cultural: clave del desarrollo de América Latina”. En: *Magazín Dominical*, No. 25 (22 de abril). El Espectador, Bogotá, 1984

GUERRERO, Arturo. “Los velorios de la negramenta”. En: *El Colombiano* (24 de noviembre). El Colombiano, Medellín, 2004

GUTIÉRREZ AZOPARDO, Idelfonso. *Los afroamericanos: historia, cultura y proyectos*. El Búho, Bogotá, 1996

GUTIÉRREZ DE PINEDA, Virginia. *Origen, composición y ubicación del africano en Colombia*. [s.p.i].

GUTIÉRREZ SIERRA, Paulo César y SALCEDO ROJAS, Joaquín Andrés. *Folclor musical del litoral pacífico colombiano*. Tesis (Licenciado en Música). Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Cali, 2002

GUZMÁN, Antonio de. “Descubrimiento y pacificación del Chocó”. En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*. Bogotá, 1948

HANHEINZ, Jahn. *Muntu, las culturas neoafricanas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1963

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro y WOLFE, Bertram. “Romances tradicionales en México”. En: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Sol, Edimart Libros, Barcelona, 1990

HERNÁNDEZ, Marco Fidel. *Rituales de muerte hechos de vida*. [s.p.i]

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. *Músicos blancos, sonidos negros: trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*. Trabajo de grado (Maestría en estudios culturales). Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009

HERRERA FLORES, Joaquín. *El proceso cultural. Materiales para la creatividad humana*. Aconcagua libros, Sevilla, 2005

HINKELAMMERT, Franz J; et al. *La resistencia cultural del negro en América Latina: la lógica ancestral y celebración de la vida*. DEI, San José de Costa Rica, 1990

HOMERO. *La Odisea*. Losada, Buenos Aires, 1944. Traducción de Luis Segalá y Estalella

HUGHES-FREELAND, F. de. *Ritual, performance, media*. Routledge, Londres, 1998. (ASA Monograph; 35).

HUMBOLDT, Alexander Freiherr von. *Memoria geográfica del Chocó año de 1842*. Minería, Medellín, 1937

IDIÁQUEZ, José. *El culto a los ancestros en la cosmovisión religiosa de los garífunas de Nicaragua*. UCA, Managua, 1997

IGGERS, Georg G. *La ciencia histórica en el siglo XX: las tendencias actuales*. Labor, España, [s.f.].

INSTITUTO GEOGRÁFICO AGUSTÍN CODAZZI. IGAC. *Diccionario geográfico de Colombia*. 4 vols. Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, 1996

INSTITUTO MISIONERO DE ANTROPOLOGÍA. *Evangelización y cultura, cultura negra*. Folleto No. 11. [s.l], IMA, [s.f].

IRIARTE BRENNER, Francisco E. “La investigación científica en el campo de la cultura tradicional y popular: paradigmas, trabajo de campo e investigación”. En: *Memorias I Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de países andinos* (1: 2000: Cartagena de Indias). Dupligráficas, Bogotá, 2000

JARAMILLO, Luz Marina. “Folclor literario”, En: *Boletines del Centro de Estudios Folclóricos CEF*, Medellín, 1980

JARAMILLO, Yolanda. “Algunas costumbres religiosas relacionadas con el culto a los muertos en una región de la costa Atlántica colombiana”. En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, No. 6 (enero – diciembre). Bogotá, 1961

JIMÉNEZ, Orián. “El Chocó: libertad y poblamiento 1750-1850”. En: Mosquera, Claudia; Pardo, Mauricio y Hoffman, Odile [editores]. *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identidades. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, ICANH, Bogotá, 2002

JIMÉNEZ, Orián. *El Chocó un paraíso del demonio: Nóvita, Citará y el Baudó, siglo XVIII*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2004

JIMÉNEZ DONOSO, Juan. *Relación de las provincias de Chocó, Citará, Nóvita y del Río Atrato* [manuscrito]. Cartagena de Indias, 1780. 25 folios de Ciencias Humanas y Económicas, 2004. XXXI

JIMENO, Myriam; SOTOMAYOR, Lucía y VALDERRAMA, Luz M. *Chocó: diversidad cultural y medio ambiente*. Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1995

KAEMMER, John E. *Music in human life, anthropological perspectives on music*. University of Texas Press, Austin, 1993

KELLNER, Douglas. “Popular culture and the construction of posmodern identities”. En: Lash Scott and Friedman, Jonathan [editores]. *Modernity and identity*. T. J. Press, Oxford, 1993

KLINGER BRAHAN, William. “Hacia la proyección internacional de la música folclórica del Chocó”. En: *Revista Chocoanidad*, No.1 (enero-febrero). [s.p.i], 2002

KLOPPENBURG, Boaventura. *A umbanda no Brasil*. R.J. Editora Vozes, Petropolis, 1961

LEÓN, Argeliers. “Música popular de origen africano en América Latina”. En: *Introducción a la cultura africana en América Latina*. Unesco, París, 1979

LEÓN, Juanita. “Banana rap de los chicos de Urabá”. En: *El Tiempo*. Medellín, (1 de octubre de 2000)

LEUCHTER, Erwin. *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural*. Dirección Municipal de Cultura, Argentina, 1941

LEWIS, Marvin A. “Tipos/ clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica”. En: *América Negra*, No. 9 (junio). Bogotá, 1995

LEYVA, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. 2 vols. Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

LIBERMAN, Arnoldo. *El pentagrama secreto: el mito de la música y la música del mito*. Gedisa, Barcelona, 1997

LIMA DA SILVA, Silvia Regina. *Teología negra*. Universidad Bíblica Latinoamericana, San José de Costa Rica, 1979

LIST, George. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, 1994

LITTLE, Kenneth. “Los Mende de Sierra Leona”. En: Forde, Darryll [compilador]. *Mundos africanos: estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos del África*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959

LIZARAZU DE MESA, María Asunción. *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*. 3 tomos. Diputación de Guadalajara, Guadalajara, 1995

LLORÉIS CISTERÓ, José María. “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas”. En: *España en la música de Occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*, Vol. 1 (29 de octubre- 5 de

noviembre de 1985). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987

LOCKHART, James. *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura económica, México, 1999

LONDOÑO FERNANDEZ, María Eugenia. *Y la memoria se hizo música*. Universidad de Antioquia. UNESCO e ICFES, Medellín, 2002

LONDOÑO FERNANDEZ, María Eugenia y TOBÓN RESTREPO, Alejandro. *De orilla a orilla. Vigía del Fuerte y Bojayá, un solo pueblo*, [folleto y casete], Universidad de Antioquia, Corporación Antioquia Presente, IDEA, Medellín, 2003

LÓPEZ FERRERAS DE ABAJA, Juliana Diego y GULLÓN, Victoria [versión zamorana]; PUIG, María Antonia y FERRÉ, Mari Carmen [versión castellonense]. *La Virgen y el ciego, en Zamora y Castellón*. Disponible en: http://www.weblitoral.com/archivo%20de%20textos/de-ida-y-vuelta/espana/copy13_of_nuevo-de-ida-y-vuelta

LOSONCZY, Anne Marie. “Almas, tierras y convivencia”. En: *Contribución africana a la cultura de las Américas*. Biopacífico, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1993

LOSONCZY, Anne Marie. “El luto de sí mismo. Cuerpo, sombra y muerte entre los negros colombianos del Chocó”. En: *América Negra*, No. 1 (junio). Bogotá, 1991

LOSONCZY, Anne Marie. “El sueño como mecanismo de representación interétnica en la región del Atrato medio”. Conferencia dentro del ciclo *Perspectivas afroamericanistas*. Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, Bogotá, 1992

LUNA ROA, Armando. “Breves noticias histórico-geográficas del departamento del Chocó”. En: *Revista Policía Nacional de Colombia*, No. 84 (noviembre.-diciembre). Bogotá, 1960

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciencia, religión*. Ariel, Barcelona, 1982

MANZANO, Miguel y BARJA, Ángel. *Cancionero leonés*. 2 vols. Diputación Provincial de León, León, 1991

MARÍN TAMAYO, John Jairo. “El discurso normativo ‘sobre’ y ‘para’ las doctrinas de indios: la construcción de la identidad católica en el indígena colonial del Nuevo Reino de Granada (1556-1606)”. En: *Antíteses*, Vol. 3 No. 5. Enero-Junio 2010. Disponible en: www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional”. En: *Cuadernos de nación: imaginarios de nación*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “El futuro que habita la memoria”. En: G. Sánchez y M.E. Wills [compiladores]. *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Mincultura/Iepri/PNUD, Bogotá, 2000

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Pre-textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Colección de Ensayo Iberoamericano, Centro Editorial Universidad del Valle, Cali, 1995

MARTÍNEZ, Manuel F. [compilador]. “Coplas del Chocó”. En: Gaitán Orjuela, Efraín [director]. *Presente*. No. 17. (enero- febrero). Bellavista, Chocó, 1969

MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. *Negros en América*. Colecciones MAPFRE, Madrid, [s.n], 1992

MARULANDA MORALES, Octavio [director]. “Folclor del litoral Pacífico de Colombia”. En: *Colección música folclórica Vol. 1. Costa Pacífica de Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979

MARULANDA M., Octavio y GONZÁLEZ A., Gladis. *Las rondas y los juegos infantiles. Folclor y educación*, Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, Gente Nueva, Bogotá, 1988

MAZO, Juan Carlos. “Colombia tiene el gran desafío de reconocerse a sí misma”. En: *El Colombiano* (31 de marzo). Medellín, 2001

MELFI, María Teresa. “Propuestas metodológicas para la investigación de la música popular tradicional” [memorias]. En: *Encuentro andino sobre etnomusicología*. AIDAP, Pasto, 1990

MELO G. Jorge Orlando. *Colombia hoy*. Presidencia de la República, Bogotá, 1996

MENA DE PEREA, Mirza; GIL IBARGÜEN, Beatriz y LÓPEZ DE ORTEGA, Beatriz. *Anotaciones socioculturales sobre el Departamento del Chocó*. Lealón, Medellín, 1994

MENDOZA, Vicente T. *Romance español y el corrido mexicano*. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Medellín, 1939

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El romancero*. Páez, Madrid, [s. f.].

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. 17. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1969

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Espasa-Calpe, Madrid, 1974

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero Hispánico: (hispánico-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Tomo I y II. Espasa-Calpe, Madrid, 1953

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo [ilustrador]. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*. 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1953

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y PÉREZ ESCRIVÁ, Victoria [traducción e ilustraciones]. *Romances de España*. Espasa-Calpe, Madrid, 2000

MERCIER, Paul. “Los fon del Dahomey”. En: Forde, Darryll [compilador]. *Mundos Africanos: estudios sobre las ideas cosmológicas y los valores sociales de algunos pueblos del África*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959

MINISTERIO DE TRANSPORTE DE COLOMBIA. INVÍAS. *Mapa del departamento del Chocó*. Disponible en: www.invias.gov.co/info/mapas/Choco

MIÑANA BLASCO, Carlos. “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. En: *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, No. 11. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000

MOGOLLON V. Glemis. “Chocó maldijo a sus asesinos” En: *El tiempo* (mayo 11). El tiempo, Bogotá, 2002

MONTILLA, Luis Carlos. *Los franciscanos en Colombia (1600 – 1700)*. Vol. 2. Nelly, Bogotá, 1987

MONTILLA, Luis Carlos. *Los franciscanos en Colombia (1700 – 1830)*. 2 vols. Universidad SanBuenaventura, Bogotá, 2000

MORAIS, Manuel. *Vilancetes, cantigas e romances do seculo XVI* [partitura]. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986

MORENO FRAGINALS, Manuel. “Aportes culturales y deculturación”. En: *África en América Latina*. Siglo XXI, Bogotá, 1977

MORENO MOSQUERA, Wilson Antonio. *El Gualí*. Ozpar, Medellín, 2000

MORENO MOSQUERA, Wilson Antonio. *El gualí: ceremonia que se celebra con ocasión de la muerte de un niño en las zonas rurales del Chocó*. Trabajo de grado (Magíster en Lingüística y Español). Universidad del Valle, Cali, 1987

MORENO NAVARRO, Alberto, y CARBALLIDO GARCÍA, Daniel. *La música en la era del descubrimiento: la escuela sevillana*. Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia, Sevilla, 1990

MORIN, Edgar. *Science avec conscience*. [Traducción al castellano Anthropos, Barcelona]. Seuil, París, 1990

MOSER, Mariela. “El romance en América”. En: *Colombia Ilustrada*. Tomo 1, Vol. 2, (enero - junio). Medellín, 1970

MOSQUERA, Sergio. *De esclavizadores y esclavizados en la provincia de Citará: ensayo etnohistórico. Siglo XIX*. (Serie Ma'mawv; 2) [s.l.]. Promotor Editorial de Autores Chocoanos, 1997

MOSQUERA, Sergio. “Los procesos de manumisión en las provincias del Chocó”. En: Mosquera, Claudia; Pardo, Mauricio y Hoffman, Odile [editores]. *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identidades: 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, ICANH, Bogotá, 2002

MOSQUERA, Juan C. [compilador]. “Consejos poéticos”. En: Gaitán Orjuela, Efraín [director]. *Presente* No. 20 (mayo-junio). Bellavista, Chocó, 1969

MOSQUERA GARCÉS, Manuel. *Camino espiritual de la Conquista*. [s.p.i]

MOSQUERA L., Senén. *Introducción al folclor chocoano*. [s.p.i]

MOSQUERA LOZANO, Luz América. “La muerte en el departamento del Chocó”. En: *Revista Codechocó*, 1987.

MOSQUERA ROSERO, Claudia. “Nuestros aportes no han sido valorados”. En: *El Tiempo* (20 de mayo). El Tiempo de Medellín, Medellín, 2001

MOSQUERA ROSERO, Claudia y BARCELOS, Luiz Claudio. *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Caribeños, Bogotá, 2007

MOSQUERA ROSERO, Claudia; PARDO, Mauricio y HOFFMAN, Odile [editores]. *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identidades: 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, ICANH, Bogotá, 2002

MOTTA GONZÁLEZ, Nancy. *Gramática ritual, territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. Programa Editorial Universidad del Valle, Cali, 2005

MOTTA GONZÁLEZ, Nancy. *Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Universidad del Valle, Cali, 1997

MUÑOZ, Paloma. *Músicas tradicionales del Cauca*. Universidad del Cauca, Popayán, 1999

MURILLO, Nicolás. “Rondas y juegos del Chocó”. En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor*. Vol. 1, No. 5. Imprenta Patriótica, Bogotá, 1989

NAVARRETE, María Cristina. *Historia social del negro en la colonia: Cartagena siglo XVII*. Editorial Universidad del Valle, Cali, 1995

NAVARRETE, María Cristina. *Prácticas religiosas de los negros en la colonia: Cartagena siglo XVII*. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Santiago de Cali, 1995

NIETO SERRANO, José [textos] y BARROSO NAVARRO, Jesús [Transcripciones Musicales]. “Al grano: coplas de campo”. En: *Andaraje* [grabación sonora]. Vol. 2. Diputación provincial de Jaén. Instituto de Cultura, Jaén, 1982

NIETO SERRANO, José [textos] y BARROSO NAVARRO, Jesús [Transcripciones Musicales]. “Cancionero anónimo y popular de Jaén: romances tradicionales de la Provincia de Jaén”. En: *Andaraje* [grabación sonora]. Vol. 1. Diputación provincial de Jaén, Instituto de Cultura, Jaén, 1984

NIETO SERRANO, José [textos] y BARROSO NAVARRO, Jesús [Transcripciones Musicales]. “De la tradición picaresca: canciones de ritual”. En: *Andaraje* [grabación sonora]. Vol. 3. Diputación provincial de Jaén, Instituto de Cultura, Jaén, 1986

NORA, Pierre [editor]. *Les Linux de mémoire*. Quatro, Gallimard, Paris, 1997

OCHIAI, Kazuyasu. “Poética en las calles”. En: Leyva, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. Tomo II, Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

OCHOA GAUTIER, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. En: *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, No. 15-16 (marzo). Grupo Antropología, Madrid, 1999. También

disponible en: *Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review* [en línea], No. 6 (junio de 2002.), disponible en:<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>

OCHOA GAUTIER, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. En: *Cuadernos de nación: músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

OCHOA GAUTIER, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma, Buenos Aires, 2003

OCHOA GAUTIER, Ana María. “Una hamaca en el país”. En: *Revista de Estudios Sociales*. No. 5 (enero). Universidad de los Andes, Bogotá, 2000

OCHOA GAUTIER, Ana María y CRAGNOLINI, Alejandra. *Cuadernos de nación: músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

OROZCO TOVAR, Armando. *Atrato río de esperanza: Gualí. Antologías de la Universidad de Antioquia*. [s.p.i]

ORTEGA RICAURTE, Enrique y RUEDA BRICEÑO, Ana. *Historia documental del Chocó*. Vol.24. Departamento de Biblioteca y Archivos Nacionales. Ministerio de Educación Nacional; Kelly, Bogotá, 1954

ORTIZ ODERIGO, Néstor. *Panorama de la música afroamericana*. Claridad, Argentina, 1944

OSLENDER, Ulrich. “Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana”. En: *Revista colombiana de Antropología*, Vol. 39 (enero.- diciembre). Bogotá, 2003

OSLENDER, Ulrich. “Geografías de terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando soluciones”, en: RESTREPO, Eduardo y ROJAS, Axel (Edit.). *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Colección Políticas de la alteridad. Universidad del Cauca, Popayán, 2004

OSLENDER, Ulrich. “Des-territorialización y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: La construcción de geografías del terror”. En: HERRERA, Diego y PIAZZINI, Carlo (ed). *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*. La carreta editores, Medellín, 2006

OSPINA, William. *América mestiza: el país del futuro*. Aguilar, Bogotá, 2006

OSPINA, William. *El país del viento*. Colcultura, Bogotá, 1992

OSPINA, William. La cultura frente a la guerra. Disponible en: <http://espanol.groups.yahoo.com/group/pecx/message/2972>

OSSA VARELA, Peregrino. “Anotaciones sobre el Chocó”. En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, Vol. 20, No. 73-76. Sociedad Geográfica de Colombia, Bogotá, 1962

PALACIOS MOSQUERA, Omar. *Compendios de cantos, poemas, sainetes y rondas escolares*. Promotora Editorial de Autores Chocoanos, Medellín, 1992

PARDO, Mauricio. “Movimientos sociales y relaciones interétnicas”. En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

PARDO, Mauricio. *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*. CES-Universidad Nacional-ICANH, Bogotá, 2001

PARDO TOVAR, Andrés. “Experiencias de una excursión folclórica”. En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, No. 4, segunda época. Bogotá, 1960

PARDO TOVAR, Andrés. *Los cantares tradicionales del Baudó*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1960

PARDO TOVAR, Andrés. “Traditional songs in Chocó, Colombia”. En: *Inter american music bulletin*, No. 46-47 (marzo- mayo). 1965

PARDO TOVAR, Andrés y PINZÓN, Jesús. *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1961

PATÍÑO OSSA, Germán. *Fogón de negros: cocina y cultura en la región latinoamericana*. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2007

PEDROSA, Álvaro. “Oralidad y escritura en la cultura afrolatina del Pacífico colombiano”. En: *Revista Hispanoamericana*, No. 15. Fundación Hispanoamericana, Cali, 1994

PEDROSA, Álvaro. “Paisaje y cultura”. En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

PELEGRÍN, Ana. *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, España, 2006

PELINSKI, Ramón. “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom” En: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal, Madrid, 2000

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. ABC, Bogotá, 1963

PÉREZ, Paula Cristina y GÓMEZ OCHOA, Gloria Luz. “En Vigía tienen son al caminar”. En: *El Colombiano*. Medellín, (2 de julio). El Colombiano, Medellín, 2001

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América latina*. Casa de las Américas, La Habana, 1987

PETERSON, Suzanne H. *Base de datos, proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*. Universidad de Washington. Disponible en: [http:// www.depts.washington.edu/hisprom](http://www.depts.washington.edu/hisprom)

PETERSON, Suzanne H. *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. 2 vol. Gredos, Madrid, 1982

PINEDA ARIZA, Ciro. *Cuentos tradicionales del Atrato. Emberá-Catío-Chamí- Wounan-Tule. Cabildo Mayor indígena del Bajo Atrato y del Darién chocoano*. Bogotá, 2002

[PIÑEROS CORPAS, Joaquín](#). *Introducción al cancionero noble de Colombia*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, [s.f].

PIZANO MALLARINO, Olga; ZULETA J., Luis Alberto; JARAMILLO G., Lino y REY, Germán. *La fiesta, la otra cara del patrimonio: valoración de su impacto económico, cultural y social*. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2004

PORTES DE ROUX, Heliana. *Música religiosa de los negros nortecaucanos en las voces de los cantores de Mingo*. Banco de la República, Bogotá, [s.f].

PORTES DE ROUX, Heliana. “Las adoraciones nortecaucanas del niño Dios: un estudio etnomusicológico”. En: [Boletín Cultural y Bibliográfico](#), Vol. 23, [No.](#) 7. Banco de la República, Bogotá, 1986

POSADA, Consuelo. “Cambio y permanencia en la Copla y la Trova Antioqueñas”. En: ‘*Vea Pues!!*’ *Revista Folclórica de ASTROCOL*. Año III, No. 5. (noviembre – diciembre 1989, enero 1990). Medellín, 1990

POSADA C., Eduardo. *La nación soñada: violencia, liberalismo y democracia en Colombia*. Norma, Bogotá, 2006

POSSO FIGUEROA, Amalia Lú. *Vean vé: mis nanas negras*. Ediciones Brevedad, Bogotá, 2001

PRADO PAREDES, Nelly Mercedes. “El origen de los versos para enamorar: oralidad del Pacífico sur de Colombia”. En: *América Negra*. No. 12. Bogotá, 1996

PRATS, Llorenç. “El concepto de patrimonio cultural”. En: *Política y Sociedad*, No. 27. 1998

PRECIADO, Dionisio. “Canto tradicional y polifonía en el primer renacimiento español”. En: *España en la música de Occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*, (29 de octubre-5 de noviembre de 1985). Vol.1. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Ministerio de Cultura, Madrid, 1987

PREFECTO APOSTÓLICO DEL CHOCÓ. *Delegado Apostólico de Colombia 1909-1910. Informe oficial*. Tipografía el Voto Nacional, Bogotá, 1924

PREFECTURA APOSTÓLICA DEL CHOCÓ. *Informe de la Prefectura Apostólica del Chocó 1909-1929 durante la administración de los misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María*. Imprenta Claret, Quibdó, 1929

PRIMER CONGRESO DE LA CULTURA NEGRA DE LAS AMÉRICAS. (1: Cali: 1988). *Memorias de ponencias*. UNESCO, Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, Cali, 1988

PULGARÍN TORO, Javier. *Címbalos de Agua*. Lealón, Medellín, 2001

QUEROL, Miguel [transcripción]. *Música hispánica: villancicos y romances siglos XV-XVII. A tres y cuatro voces mixtas* [partituras]. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1964

QUIJANO DE AYRAM, Sofía. *Excursión Bogotá-Chocó: julio 1934*. Tip, Bogotá, 1935

RAMÍREZ, Ignacio. “El canto negro de la paz. Las alabaoras del Chocó”. En: *Cronopios*. Agencia de prensa. Disponible en:
http://www.nuestracolombia.org.co/m_colombiarevistaliteraria/cronopioscolumnas.htm

RAMOS, Elsa. *L'invention des origines. Sociologie de l'ancrage identitaire*. Armand Colin, Paris, 2006

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*. Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/>

REALPE BORJA, Marco. “La poesía negra en el contexto histórico de Colombia y América (aproximación crítica)”. En: *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia*. (octubre). Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra de las Américas, Bogotá, 1983

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo y Alicia. “Notas sobre un movimiento apocalíptico en el Chocó, Colombia”. En: *Folklore Americano*, Año XIV, No. 14. Lima, 1966

REGUILLO, Rossana. “El lugar desde las márgenes: músicas e identidades juveniles”. En: *Revista Nómadas*, No. 13. Bogotá, 2000

RESTREPO, Eduardo. “Afrocolombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia”. En: Uribe, María Victoria y Restrepo, Eduardo [compiladores]. *Antropología en la modernidad*. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1997

RESTREPO, Eduardo. “Afrogénesis y huellas de africanía en Colombia”. En: *Boletín de antropología*, Vol. 11, No. 28. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología, Medellín, 1997

RESTREPO, Eduardo. “Biopolítica y alteridad: dilemas de la etnización de las colombias negras”. En: Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel [editores]. *Conflicto e (in)visibilidad: retos de los estudios de la gente negra en Colombia*. Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 2004

RESTREPO, Eduardo. “Imaginando comunidad negra: etnografía de la etnización de las poblaciones negras en el Pacífico sur colombiano”. En: Pardo, Mauricio [editor]. *Acción colectiva, estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. ICANH-Colciencias, Bogotá, 2001

RESTREPO, Eduardo y ROJAS, Axel [editores]. *Conflicto e (in)visibilidad: retos de los estudios de la gente negra en Colombia*. Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 2004

RESTREPO S. Carlos Olimpo. “Conflicto no deja descansar”. En: Misión Chocó. Chocó: El clamor de un pueblo olvidado. Separata especial *El Colombiano*. (22 de Febrero), Medellín, 2009

REYNOSO, Carlos. *Corrientes antropológicas contemporáneas*. Biblos, Buenos Aires, 1998

REYNOSO, Carlos. “De los géneros tribales a la globalización: teorías de la simplicidad”. En: *Antropología de la música*. 2 vols. San Benito, Buenos Aires, 2006

REYNOSO, Carlos. “Etnomusicología y teorías de la complejidad: situación y perspectivas”. En: *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. XIII Jornadas Argentinas de Musicología* (17-20 de agosto). Buenos Aires, 2006

RIVAS LARA, César E. *Diccionario popular chocoano y apuntes regionales*. [s.l], [s.n], 1979

RIVAS LARA, César E. *Tradición oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agüeros en la sabiduría popular*. Lealón, Medellín, 2000

RODRÍGUEZ, John Jairo. “Salve el alabao”. En: *De la Urbe*, Año 5, No. 15 (junio). Universidad de Antioquia, Medellín, 2003

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Cancionero de Romances. Edición, estudio, bibliografía e índices*. Anvers: Castilla, 1550, 1967

RODRÍGUEZ MOSQUERA, Pedro Pascual. *Creencias campesinas del Chocó*. [s.p.i]

ROMERO, Manuel Jesús. *Los dominicos en América Latina y el Caribe. Esbozo histórico*. Disponible en: <http://cidalc.op.org/cidalc/Historia.pdf.pdf>

ROMERO, Mario Diego. *Poblamiento y sociedad en el Pacífico Colombiano. Siglo XVII al siglo XVIII*. Universidad del Valle, Editorial Facultad de Humanidades, Cali, 1995

ROMOLI, Kathleen. “El alto Chocó en el siglo XVI”. En: *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 19. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1975

ROMOLI, Kathleen. “El alto Chocó en el siglo XVI. Parte II: Las gentes”. En: *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 20. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1976

RUBIO PARDOS, María [Hermana]. *Inculturación y enseñanza religiosa: un modelo pedagógico para la Costa Pacífica colombiana*. Trabajo de grado (Magíster en teología). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 1996

RUEDA, José Olinto. “Población y poblamiento”. En: Leyva, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. Tomo II, Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

RUIZ AMESCUA, Manuel. “La transparencia ideológica de la tradición picaresca en el folklore”. En: ANDARAJE. *De la tradición picaresca: canciones de ritual*. [Grabación sonora]. Vol. 3. Diputación provincial de Jaén. Instituto de Cultura, Jaén, 1986

SAFFREY, Doctor. *Viaje a Nueva Granada*. Biblioteca Popular de Cultura colombiana, Vol. 110. Bogotá, 1948

SALAZAR, Flor. “Un modelo no patrimonial: el romancero vulgar tradicionalizado”. En: Ateros Burgos, Virtudes [editora], *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Colección Nueva América No. 2, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996

SALAZAR, Rafael. “La música del mestizaje”. En: *Revista Musical Venezolana*. No.40. 1999

SALAZAR VALDES, Hugo. “Canto al Chocó”. En: *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, 1953

SALAZAR VALDES, Hugo. *El héroe cantado*. ABC, Bogotá, 1956

SALAZAR VALDES, Hugo. *Las raíces sonoras*. Imprenta Departamental del Valle, Cali, 1976

SALAZAR VALDES, Hugo. *Poemas amorosos*. Editorial Pacífico, Cali, 1990

SALAZAR VALDES, Hugo. *Sol y tambor: poemas*. Embalaje del Museo Rayo, Roldanillo (Valle), 1989

SANTULLANO, Luis A. *Romancero español*. Aguilar, España, 1930

SANTULLANO, Luis A. *Romancero español: selección de romances antiguos y modernos*. 5 ed. Aguilar, España, 1946

SARACHO, Pilar H de. “La muerte en la cultura”. En: *Revista Mundo Negro* (noviembre), s.l., 1999

SAVOIA, Rafael y RAMOS, Miguel. *Novena de navidad para las comunidades negras*. Conferencia Episcopal Ecuatoriana, Departamento de Pastoral Afroecuatoriana, Quito, 1987

SCHWEGLER, Armin. “El habla cotidiana del Chocó”. En: *América Negra*, No. 2 (diciembre). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1991

SERRAT, Joan Manuel. *Palabras de agradecimiento pronunciadas por el artista en la Universidad Complutense de Madrid al recibir Doctorado Honoris Causa de este centro académico*, marzo 15 de 2006. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/ucmp/pags.php?tp=Serrat,%20doctor%20honoris%20causa&a=directorio&d=0008905.php>

SERRANO, José Fernando. *Cuando canta el guaco: la muerte y el morir en poblaciones afrocolombianas del alto Baudó, Chocó*. Trabajo de grado (antropólogo). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Área Curricular de Antropología, Bogotá, 1994

SERRANO, José Fernando. “Hemo de morir cantando, porque llorando nació. Ritos fúnebres como forma de cimarronaje”. En: Maya, Adriana [editora]. *Los afrocolombianos: geografía humana de Colombia*. Tomo VI, Instituto de Cultura Hispánica, Bogotá, 1998

SHARP, William Frederick. *Esclavitud en la frontera española: el Chocó, 1680-1810*. Bogotá, [s.n.], 1976

SHARP, William Frederick. “Manumisión, libros y resistencia negra”. En: Leyva, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. Tomo II, Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

SIERRA GARCÍA, Jaime. *Diccionario folclórico antioqueño*. Universidad de Antioquia, Medellín, 1984

SILVA, Renán. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. La carreta histórica, Medellín, 2005

SMALL, Christopher. *Música, sociedad y educación: un examen de la función de la música en las culturas occidentales*. Versión española de Marta I. Guastavino. Alianza, Madrid, 1989

SOCIEDAD GEOGRÁFICA DE COLOMBIA. “Descripción de la provincia del Citará y curso del río Atrato”. En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, Vol. 8. Bogotá, 1948

STEVENSON, Robert. *La música colonial en Colombia*. Cali, 1964

STIPEK, George. “Relaciones interétnicas en el Chocó colombiano”. En: *Revista Universidad de Antioquia*, Vol. 50, No.193. Universidad de Antioquia, Medellín, 1985

SUÁREZ PINEDA, Luis Francisco. *Celebraciones navideñas y de comienzos de año en algunas regiones de Colombia*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1965

TAMAYO, Jorge. “Las gentes del Chocó”. En: Leyva, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. Tomo II, Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

TAUSSIG, Michael. “Religión de esclavos y la creación de un campesinado libre en el Valle del Cauca, Colombia”. En: *Estudios Rurales Latinoamericanos*, Vol. 2, No. 3. Bogotá, 1979

THOMAS, Louis-Vicent. *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975

TOBÓN RESTREPO, Alejandro. “Luis Uribe Bueno: tradición e innovación en la música andina colombiana del siglo XX”. En: *Memorias IV Encuentro para Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos*. Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, Lima, 2003

TOBÓN RESTREPO, Alejandro; LONDOÑO FERNÁNDEZ, María Eugenia y ZAPATA BUILES, Jesús. *Entre sones y abozos. Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*. Medellín: Premio Nacional de Cultura, Editorial Universidad de Antioquia, Febrero de 2006 + CD.

TORNER, Eduardo. “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”. En: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Tomo II, Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925

TORNER, Eduardo. *Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances*. Centro de Estudios Históricos, José Molina, impresor, Madrid, [s.f].

TRAPERO, Maximiano. “El Romancero y su música”. *Revista de Folklore*. No. 15. Valladolid, 1981

TRAPERO, Maximiano y ESQUENAZI PÉREZ, Martha. *Romancero Tradicional y general de Cuba*. Gobierno de Canarias; Consejería de Educación, Cultura y Deportes de España, Madrid, 2002

TRAVASSOS, Elizabeth e IVANISSEVICH, Alicia [traductora]. “Ritos orales y cantometrics: pasos en dirección a una antropología de la voz”. En: *12º Congreso de Antropología: simposio conocimientos de lo musical* (octubre). Bogotá, 2007

TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto. *Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV – XIX)*. (Tomos I a VI). Instituto Caro y Cuervo. Biblioteca “Ezequiel Uricoechea”, Patriótica, Bogotá, 2001 a 2006

TRIANA ESQUIVEL, Ricardo. [compilador]. *Costa Pacífica y comunidades negras: catálogo bibliográfico colectivo*. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1993

TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993

UNESCO. *Declaración Universal sobre la diversidad cultural. De la diversidad al pluralismo*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/pluralism/diversity/html>

ULLOA, Astrid. [compiladora]. *Memorias del Coloquio: Contribución africana a la cultura de las Américas* (1: 1992: Bogotá). Colcultura, Bogotá, 1993

ULLOA SAN MIGUEL, Alejandro. "Literatura y música popular en el Valle del Cauca". En: *Revista Metáfora*. Año I No. 2. Cali, 1993

URIBE, María Victoria. "Los ocho pasos de la muerte del alma: la inquisición en Cartagena de Indias". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 24, No. 13. Bogotá, 1987

URIBE HERMOSILLO, Julio César. *Iglesia y pueblo en el Chocó: notas para refrescar la memoria de una misión*. El autor, Quibdó, 1989

VALENCIA, Leonidas. *El Chocó y su folclor*. Uryco, Medellín, 1994

VALENCIA, Leonidas. *La sociedad funcional de las músicas y bailes de los negros del Pacífico colombiano*, inédito, s.f

VALENCIA, Leonidas [director] y ARANGO, Ana María [textos]. *Catiá Catiadora. Cantos de río y selva. Repertorio de Música vocal del Pacífico norte Colombiano*. [CD]. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2009

VALENCIA, Reinaldo. "La música popular del Chocó". En: *Revista de Indias*. Vol. 1, No. 4 (octubre - diciembre). Bogotá, 1936

VALENCIA, Reinaldo. *Río abajo*. Prólogo de Eduardo Santos. A. B. C., Quibdó, 1920

VALENCIA BARCO, John Herbert. *¿Una raza tiene su propia cultura?* Lealón, Medellín, 1983

VALENCIA CUÉLLAR, Jorge. "Oralidad y escritura". En: *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 3, No. 12. Bogotá, 1992

VALLEJO E., José. *Por el Atrato*. Jericó, De la Merced, 1910

VANÍN ROMERO, Alfredo. "Cultura del litoral Pacífico: todos los mundos son reales". En: Leyva, Pablo [editor]. *Colombia Pacífico*. Tomo II, Fondo FEN Colombia, Bogotá, 1993

VANÍN ROMERO, Alfredo. "Expresión pacífico". En: *Gaceta* (octubre - noviembre). Colcultura, Bogotá, 1989

VANÍN ROMERO, Alfredo. "Las culturas fluviales del encantamiento". En: *Magazín Dominical* (marzo). El Espectador, Bogotá, 1988

VANÍN ROMERO, Alfredo. "Lenguaje y modernidad". En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

VANÍN ROMERO, Alfredo. "Palabra migratoria y modernidad en el Pacífico". En: *Memorias I Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de países andinos*. (1: 2000: Cartagena de Indias). Dupligráficas, Bogotá, 2000

VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Labor, Barcelona, 1967

VANSINA, Jan. *Oral tradition as history*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985

VAHOS J., Óscar. *Juguemos. Cultura para la paz*, Litoarte, Medellín, 1991

VARGAS LLOSA, Mario. "Culturas y globalización". En: *Lecturas Dominicales* (11 de junio). El Tiempo, Bogotá, 2000

VARGAS SARMIENTO, Patricia. [compiladora]. *Construcción territorial en el Chocó: historias locales*. Vol. 2. Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1999

VARGAS SARMIENTO, Patricia. *Los emberá y los cuna. Impacto y reacción ante la ocupación española siglos XVI y XVII*. Universidad del Valle. Departamento de Historia. Maestría de Historia Andina, Bogotá, 1990

VARGAS SARMIENTO, Patricia. *Los emberá, los Waunana y los Cuna. Cinco siglos de transformaciones territoriales en la región del Chocó*, Bogotá. Inédito, citada por: Jimeno, Miriam, Sotomayor, María Lucía y Valderrama, Luz María, Chocó Diversidad cultural y medio ambiente, FEN, Bogotá, 1995

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Historias del Chocó: las rebeliones". En: *Revista Codechocó*, No. 2 (julio - diciembre). Quibdó, 1985

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó". En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, No. 6, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1961

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó". En: *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 2, No. 6, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1961

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Adivinanzas del alto y bajo Chocó". En: *Revista Colombiana de Folclor* Vol. 2, No. 5, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1960

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Apuntes socio-económicos del Atrato Medio". En: *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 10. Bogotá, 1961

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Cantares de los tres ríos". En: *Revista Colombiana de Folclor*. Vol. 2, No. 5, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1960

VELÁSQUEZ M., Rogerio. *El Chocó en la Independencia de Colombia*. Hispana, Bogotá, 1965

VELÁSQUEZ M., Rogerio. *Fragmentos de historia, etnografía y narraciones del Pacífico colombiano negro*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2000

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "La canoa chocoana en el folklore". En: *Revista Colombiana de Folclor*, No. 3. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1959

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "La fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó". En: *Revista Colombiana de Folclor*. Vol. 2, No. 4, Segunda época. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1960

VELÁSQUEZ M., Rogerio. "Notas sobre el folklore chocoano". En: *Revista de la Universidad del Cauca*, No. 12. Popayán, 1948

VERGARA Y VERGARA, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada: desde la conquista hasta la independencia (1538-1820)*. Tomo I, Minerva, Bogotá, 1939

VILA, Pablo. "Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En: *Cuadernos de nación: músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001

VILLA, William. *Carnaval, política y religión: fiestas en el Chocó*. [s.p.i], 1984

WADE, Peter. "Antropología social en los estudios británicos sobre Latinoamérica". En: *Anuario 1997 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*. 1998

WADE, Peter. *Gente negra nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Universidad de Antioquia, Medellín, 1997

WADE, Peter. "Construcciones de lo negro y del África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap". En: Mosquera, Claudia; Pardo, Mauricio y Hoffman, Odile [editores]. *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identidades: 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, ICANH, Bogotá, 2002

WADE, Peter. "El Chocó: una región negra". En: *Boletín Cultural del Museo del Oro*. No. 29. Bogotá, 1990

WADE, Peter. "El movimiento negro en Colombia". En: *América Negra*, No. 5. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1993

WADE, Peter. "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia". En: Uribe, María Victoria y Restrepo, Eduardo [coordinadores]. *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1997

WADE, Peter. "Gente negra, nación multicultural". En: *Presencias y ausencias culturales*. CORPRODIC, Bogotá, 1993

WADE, Peter. "Identidad y etnicidad". En: Escobar, Arturo y Pedrosa, Álvaro [investigadores]. *Pacífico ¿Desarrollo o Diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. Cerec, Bogotá, 1996

WADE, Peter. "La construcción de 'el negro' en América Latina". En: Uribe, Carlos Alberto [coordinador]. *La Construcción de las Américas. Memorias del 6 Congreso de Antropología en Colombia* (6 de julio de 1992). Universidad de los Andes, Bogotá, 1993

WADE, Peter. “La relación Chocó-Antioquia: ¿un caso del colonialismo interno?”. En: Leyva, Pablo [coordinador]. *Colombia Pacífica*, Vol. 2. Fondo Energético Nacional, Bogotá, 1993

WADE, Peter. “Los guardianes del poder: biodiversidad y multiculturalidad en Colombia”. En: Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel [coordinadores]. *Conflicto e (in)visibilidad: retos de los estudios de la gente negra en Colombia*. Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 2004

WADE, Peter. “Raza y ciudad: los chocoanos en Medellín”. En: *La Revista Antioqueña de Economía y Desarrollo*, No. 27. Medellín, 1987

WADE, Peter. “Raza y clase: los negros de América Latina”. En: *Revista de Antropología de la Universidad de los Andes*. Vol. 3, No. 1. Bogotá, 1987

WADE, Peter. “Repensando el mestizaje”. En: *Revista colombiana de Antropología*. Vol. 39 (enero - diciembre). Bogotá, 2003

WADE, Peter y MEJÍA, Ana Cristina [traducción]. *Gente negra, nación mestiza: las dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Ediciones Uniandes, Bogotá, 1997

WASSÉN, Henry [editor]. *Anonymous spanish manuscript from 1739 on the province darien: a contribution to the colonial history and ethnography of Panama and Colombia*. Goteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1940

WEST, Robert y LEAL, Claudia [traducción]. *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2000

WHITTEN, Norman. *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana*. Centro Cultural afro-ecuatoriano, Quito, 1992

WHITTEN, Norman y FRIEDEMANN, Nina S. de. "La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica". En: *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 17. 1974

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "Cultura afrocolombiana: la fuerza de lo propio". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "El comienzo del arribo". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "El espacio se hispaniza". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "Memorias del oro, memorias de libertad". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "Pacífico colombiano. Diverso y popular". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "Pacífico: las leyendas que tocó inventar". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAMBRANO PANTOJA, Fabio [director]. "Resistencia a la muerte". En: *Colombia país de regiones* (5 de diciembre). CINEP - El Colombiano, Medellín, 1993

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. "Cantos religiosos de los negros de Palenque". En: *Revista Colombiana de Folclor*. Vol. 3, No. 7, Segunda época. Imprenta Nacional, Bogotá, 1962

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. "Descolonización de la tradición oral africana en América". En: *Revista Oralidad*. No. 1. Editorial José Martí, 1988

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *El sincretismo afrocristiano en las luchas*. DEI, San José de Costa Rica, 1986

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Las claves mágicas de América*. Plaza & Janés, Bogotá, 1989

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. Altamir, Bogotá, 1997

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. “La tradición oral, una historia que no envejece”. En: *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia*. (octubre). Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra de las Américas, Bogotá, 1983

ZULUAGA R., Francisco U. “Cuadrillas mineras y familias de esclavos en las minas de Nóvita (Chocó, Colombia). Siglo XVIII.” En: *América Negra*. No. 10 (diciembre). Bogotá, 1995

ZULUAGA VELILLA, Donaldo. “El Atrato por el medio”. En: *El Colombiano* (13 de marzo). El Colombiano, Medellín, 2005

DOCUMENTACIÓN DE AUDIO

ALFONSO V, REY DE ARAGÓN 1396-1458. *El cancionero de Montecassino* [grabación sonora]. Bellaterra, Barcelona Alia Vox, 2001. Cds 1 y 2.

Andalucía en la música judeo-española [grabación sonora]. Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996. Cd y folleto

Cançons de la Catalunya mil·lenaria [grabación sonora]. Francia, Astree Naive, 1999. Cd + folleto.

Felipe II y el siglo de oro [grabación sonora]. Francia, Audivis-Funtalis, 1987, 1990, 1995. Cds 1, 2 y 3.

Moyen Age y Renaissance [grabación sonora]. Francia, Audivis-Funtalis. Cd + folleto

SAVALL, Jordi. *Diáspora sefardí: romances y música instrumental* [grabación sonora]. Bellaterra, Barcelon Alia Box 1999. 2 Cds + Folleto.

_____. *El cancionero de Palacio 1474-1516* [grabación sonora]. Francia, Astree Audivis; España, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 2000. Cd + folleto.

_____. *La folia 1490-1701* [grabación sonora]. Bellaterra, Alia Box, 1998. Cd + folleto.

_____. *La lira d'Espéria* [grabación sonora]. París, Astree Naïve, 2000. Cd, Cd rom + folleto.

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

Así es mi pueblo [videgrabación]. Bogotá, Audiovisuales, 1980. 1 videocasete (030 min.). (Yuruparí).

CORPORACIÓN IDENTIDAD CULTURAL (Quibdó). *Bojayá* [videgrabación]: *riqueza virtual y pobreza real*. Quibdó, Corporación Identidad Cultural Corpidentu, 1996. 1 videocasete (25 min.)

El aguacerito [videgrabación]. Bogotá, Audiovisuales, 1980. 1 videocasete (030 min.). (Yuruparí)

PÁGINAS WEB

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/?q=node/653>

<http://biogeodb.stri.si.edu/bioinformatics/sarigua/species/114>

<http://biologia.eia.edu.co/ecologia/estudiantes/guagua.htm>

<http://buscon.rae.es/draeI>

http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=525&Itemid=5

<http://otraoptica.blogspot.com/2009/04/genetica-del-mata-raton-gliricidia.html>

http://palenquedesanbasilio.masterimpresores.com/secciones/quienes_somos.htm

<http://tatabro.jimdo.com/que-es-tatabro>

www.agronet.gov.co/www/docs

www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/isaajorg.htm

www.choco.org/index.php?module=htmlpages&func=display&pid=5

www.choike.org/nuevo/informes/927.html

www.colectivomaloka.org/downloads/Movimientos_Sociales_castellano.pdf

www.damisela.com/zoo/mam/carnivora/felidae

www.depts.washington.edu/hisprom

www.ethno-botanik.org/Heilpflanzen/Aerva_sanguinolenta/ Escancel_Aerva_sanguinolenta.html

www.festivalpetronioalvarez.com

www.google.es/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com

www.guiascostarica.com/arboles/higueron.htm

www.herbotecnia.com.ar/aut-tasi.html

www.misereor.org/es/about-us.html

www.musicastradicionalescolombianas.org/...festivales

www.palmasur.com/es/cgi-bin/specie_list.asp?sid=1&oid=3

www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/libreria/php/decide.php?patron=01.020218

www.puritan.com/vf/healthnotes/hn75_spanish/Es-Herb/Greater_Celandine.htm

www.reddelcampo.net/redcampo/files/guiatecnica/Pecuarias

www.sisben.gov.co/Inicio/ProgramasSocialesqueusanelSisbén.aspx

www.unalmed.edu.co/~lpforest/PDF/Guino.pdf

www.youtube.com/watch?v=Oi9_lCepoHs

www.youtube.com/watch?v=fdoh8EGsJek

www.youtube.com/watch?v=r-ZY4c8XLal

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Romances con estribillo y conformación de los mismos por número de versos y número de sílabas.	124
Tabla 2. Nuevos romances. Distribución por temáticas	133
Tabla 3. Función social de los romances y entrecruzamiento de funciones con número de versiones	195
Tabla 4. Clasificación de los romances del Atrato	244
Tabla 5. Discriminación por fecha (1571 – 2010) y lugar de recolección del romance <i>Las señas del esposo</i>	250
Tabla 6. Número de versiones recolectadas por país del romance <i>Las señas del esposo</i> .	253
Tabla 7. Análisis comparado de la estructura poética y de la historia relatada en las versiones del romance <i>Las señas del esposo</i>	266
Tabla 8. Análisis comparado de las características musicales de las versiones del romance <i>Las señas del esposo</i>	273
Tabla 9. Frases, semifrases e incisos en dos versiones del romance <i>Las señas del esposo</i>	283
Tabla 10. Frases, semifrases e incisos en la versión del romance <i>Las señas del</i>	284

esposo recolectada en Vigía del Fuerte

ÍNDICE DE GRÁFICOS Y MAPAS

Mapa 1. Cuenca del río Atrato, ubicación respecto a Colombia y a América Latina	6
Mapa 2. Cuenca del río Atrato	67
Gráfico 1. Tipos de estribillo y número de versiones que los presentan	115
Gráfico 2. Porcentaje de romances según la clasificación general que hace la cultura atrateña	192
Gráfico 3. Número de romances según la función social	194
Gráfico 4. Porcentaje de romances según estructura poética	216
Gráfico 5. Número de romances según el género musical	243
Gráfico 6. Clasificación de los romances del Atrato	246
Gráfico 7. Número de versiones colectadas por período de tiempo del romance <i>Las señas del esposo</i>	252
Gráfico 8. Versiones del romance <i>Las señas del esposo</i> por países	254
Gráfico 9. Porcentaje de versiones por regiones culturales de Colombia	256

ÍNDICE DE PARTITURAS

¡Ay! mi marido me dice. Canción seriada/Romance de gualí	43
Y el sábado de mañana (fragmento). Romance sobre la muerte	51
La sapa estaba pariendo (fragmento). Romance de gualí	52
En la sala estaba yo (fragmento). Romance religioso	94
Que a ti glorioso Antonio (fragmento). Romance religioso/Santos	96
Para mí no hay sol ni luna (fragmento). Romance religioso	97
Y el sábado de mañana (fragmento). Romance sobre la muerte	100
Señores, vengo del cielo (fragmento). Romance de gualí/Religioso	107
Pastores, pastores (fragmento). Romance de gualí/Arrullo	108
Yo me voy pa' tierra firme (El alambre) (fragmento). Romance de gualí/Rondas	109
Allá van los monos (fragmento). Romance de gualí	111
Estribillo del romance <i>Catalina</i>	111
Las señas del esposo	113
Padre mío San Antonio (fragmento). Romance sobre la muerte	114
Estribillo del romance <i>Por el rostro y por la sangre</i>	117
Estribillo del romance <i>La Virgen pidió pasaje</i>	118
Estribillo del romance <i>El sapo se fue a pescar</i>	119
Estribillo del romance <i>Una miseria grande</i>	119
Aquí estoy representando (fragmento). Romance sobre la muerte	120
Estribillo del romance <i>Al pasar por el puente</i>	122
Estribillo del romance <i>Cuál sería esta gran señora</i>	126
Estribillo del romance <i>Pa' onde va paloma blanca</i>	127
Golpecitos a la puerta (fragmento). Romance de gualí	128
El ser cristiano es muy grande (fragmento). Nuevo romance/Religioso	135
El negrito José Asunción (fragmento). Nuevo romance/Religioso-villancico	136
Mi querubín (fragmento). Nuevo romance/Religioso-canción de cuna	137

La salud en Quibdó (fragmento). Nuevo romance/Social	143
El cólera. Nuevo romance/Social	150
A todos los campesinos (fragmento). Nuevo romance/Social	154
Rechazamos esta forma (fragmento). Nuevo romance/Social	155
El retorno (fragmento). Nuevo romance/Social	156
El pueblo (fragmento). Nuevo romance/Social	158
Semana por la paz (fragmento). Nuevo romance/Social	160
Licencia vengo pidiendo (fragmento). Nuevo romance/Social	164
Nosotros con la injusticia (fragmento). Nuevo romance/Social	167
Y ahora Virgen, ahora (fragmento). Nuevo romance/Social	170
Pidámosle a Jesucristo (fragmento). Nuevo romance/Social	173
Pongan cuidado mujeres. Nuevo romance/Novelesco	182
Santa Rosa de Lima (fragmento). Romance religioso/Santos	200
El gallinazo (fragmento). Romance de gualí	201
Romance del campesino chocoano. Nuevo romance	206
Mirón, mirón (fragmento). Romance de gualí	210
María la O (fragmento). Romance de gualí	212
Viniendo de Raspadura (María la O) (fragmento)	214
Dónde vas, Alfonso XII (fragmento)	219
Dónde vas, Alfonso López (fragmento)	219
La sapa estaba pariendo. Romance de gualí	223
El hijo desobediente (fragmento). Corrido mexicano	224
De qué llora mama Justa (fragmento). Romance de gualí	226
Lunes, llámase lunes (fragmento). Romance religioso	228
¡Ay! araña ¡ay! Culebra (fragmento). Romance de gualí	230
Señor Pascual, vamos pa' Belén (fragmento). Romance de gualí	233
Las señas del esposo. Versión de Tánger, Marruecos	260
Las señas del esposo. Versión de Guarapari, Santo Spirito, Brasil	262
La coronela. Versión de Prioro, León, España	263
Catalina (la esposa fiel). Versión de Vigía del Fuerte, Antioquia, Colombia	265
La coronela. Escritura en 12/8	285

